ГРАДАЦ

часопис
за књижевност
уметност и културу

Давид АЛБАХАРИ

156

ГРАДАЦ

Часопис за књижевност, уметност и културу
Број 156
Година 31.
2005.

Уредник
Бранко Кукић

Редакција
Бранко Кукић, Милосав Мариновић, Милијан Милошевић и **Миленко Пајић**

Дизајн
Миле Гроздинић

Часопис издају
Дом културе Чачак и
Уметничко друштво Градац

Штампа
Зухра, Веоград
Витановачка 15

Адреса редакције и телефони
Часопис **Градац**, Дом културе,
32000 Чачак, 032/225-070, 227-431

На основу мишљења Министарства за културу број 413-00-001469/2002-04 не плаћа се порез на промет.

Овај број су суфинансирали
Fond for Central and East European Book Projects
и Министарство културе Србије

156

САДРЖАЈ

Бранко Кукић **Албахаријева авантура** 5 ■ **Уметник је изгнаник** Разговор Давида Албахарија и Михајла Пантића 6 ■ Давид Албахари **Пећ** 24 ■ Давид Албахари **Две фотографије** 27 ■ Давид Албахари **Пјотр** 29 ■ Давид Албахари **Нове приче (Оливер** 31, **Венедикт** 33, **Удаљавање** 35, **Парк** 38**)** ■ Давид Албахари **Фрагменти о** 47 ■ Давид Албахари **Рокенрол, још једном** 53 ■ Давид Албахари **Александар Тишма, уредник** 56 ■ Светислав Басара **Маген Давид** 65 ■ Владан Матијевић **Други језик** 71 ■ Милан Ђорђевић **Сећање на добровољног изгнаника Д. А.** 75 ■ Жарко Радаковић **Земунска корпорација** 80 ■ Мухарем Баздуљ **Четири мале приче о Д. А.** 86 ■ Владимир Тасић **Снежни човек и паралакса** 88 ■ Маријана Милошевић **Добри дух приче** 95 ■ Јелена Ангеловска **Мека Жестина** 99 ■ Иван Радосављевић **Немогуће одсуство из историје** 106 ■ **Из стране критике** (Наим Катан, Норберт Чарни, Ханс Петер Куниш, Кристоф Вартман, Маркус Бунди, Андреас Брајтенштајн, Жан-Батист Аранг, Патрик Ренгер, Доротеа Диркман, Андреас Брајтенштајн, Франсин Проуз, Бил Маркс) 111 ■ Татјана Росић **Пијавице у тами идиотске ноћи** 132 ■ Саша Ћирић **Говор после, исисани трагови** 136 ■

Фотографија:
Миљан Перуновић

BAHARI

Албахаријева аван̄тура

Бранко Кукић

Ако је *Градац* посвећен *Медиали* био у нашој периодици почетак новог сензибилитета, онда је *Градац* посвећен савременој светској причи означио присуство нове литературе. Приређивач тог броја био је Давид Албахари. Тиме је његово име нераскидиво везано за формирање уметничке физиономије овог часописа. Тих година Албахаријев рад био је прожет вибрацијама које су захватиле нову генерацију уметника. Био је то талас једног новог света чији се сензибилитет изражавао преко музике, филма и литературе, која је, с једне стране, осетила наслеђе Борхесове универзалности, а с друге, нови угао из кога су уметници живот посматрали у његовим узбудљивим детаљима, често померен психеделичним средствима. Имао се утисак да су се поново у човековом поимању света спојили макрокосмос и микрокосмос, да се рађала нова ренесанса као нова, али овог пута андерграунд, побуна у којој је млади врли свет, разочаран Шездесет осмом, пронашао нови, паралелни пут у новој форми, који није водио у револуцију којом би променио свет, него у револуцију да се промени човек. Ови путеви се нису подударили из простог разлога што је свет схваћен као докрајчена идеја подривана ентропијом капитала и технологије.

Један од првих стваралаца који је тај нови дух унео у нашу средину био је Давид Албахари. Не само својом особеном литературом, него и превођењем аутора који су изражавали тај дух у Америци и Енглеској, али и у осталим деловима света (у Средњој и Јужној Америци, пре осталих), везама између литературе, музике и филма, афирмисањем других култура као делова планетарне целине (поготово Истока), као и алтернативним издавањем књига, које по продукцији није било велико, али је било одраз јасног дистанцирања од свега што је било официјелно.

Тако се Давид Албахари нашао у вртлогу једне стварности која је тежила да се разликује од етаблираног света, света кога је више интересовао бизнис од имагинације, мање сазнање од власти, више рат него рок. У тај вртлог он је повукао једну читави генерацију наших стваралаца и читалаца. Шта је та генерација из тог вртлога изнела, шта је у том вртлогу изгубила, и да ли је тај силазак и повратак школа за неко ново путовање, јавиће нам време које долази и пролази. У сваком случају, овај број *Градца* је фрагмент те авантуре, приказан у лику Давида Албахарија, авантуре која на својим замршеним путевима још увек носи сјај непоновљивог, изазовног, скривеног и узбудљивог.

Уметник је изгнаник

Разговор Давида Албахарија и Михајла Пантића

М. П.: Земун је град на десној обали Дунава, неколико километара узводно од Калемегдана и ушћа Саве, стар стотинама година, најпре изграђен на брду у чијој су лесној утроби дунавски рибари копали своја прва станишта – „земунице" (отуда име места). Након потписивања Београдског мира (1739) на Дунаву је дефинитивно успостављена граница између Отоманског царства и Аустроугарске империје, па је Земун, као мултиетничка средина (Срби, Немци, Хрвати, Јевреји...) постао важан погранични град, са седиштима државне администрације (карантин, царина, лучка капетанија). У другој половини XX века Земун губи на свом геостратешком значају и ширењем Београда постаје једна од београдских општина. Као писац који се бави историјом Новог Београда, знам да је тај град изграђен на земљишту које је некада припадало земунском атару. Па и поред тога што је сада у потпуности утопљен у велеград настајао спајањем и повезивањем више мањих места и градова Земун и даље чува своју историјску патину. Када, рецимо, шетате уским улицама око Куле, између старих, не нарочито добро одржаваних кућа, може вам се учинити да сте се одједном обрели у XVIII или XIX веку. У Земуну је одрастао и деценијама живео, пре него што је, почетком 90-их отишао у Канаду, мој пријатељ, писац, преводилац, есејиста, уредник Давид Албахари, једно од најзначајнијих приповедачких имена српске књижевности 80-их и 90-их година. Како је простор у којем си одрастао утицао на твоје приповедање? Можеш ли да се сетиш првих тренутака када си осетио како се реални простор града претаче у твоје приче?

Д. А.: У Земун сам дошао из Ћуприје, 1954. године. Тек што сам кренуо у први разред основне школе – преселили смо се негде средином јесени. Ћуприја је за мене остала рајско место у којем се десило моје рано детињство: моја прва љубав, мој први пас, моје прве ноћне море, моја прва прочитана књига – све се то тамо одиграло. Наспрам Ћуприје, Земун је био попут каквог бајковитог велеграда, без обзира на то што је тада био кудикамо мањи и знатно удаљенији од Београда (тада је Земун још увек био град за себе, а не београдско предграђе). Аутобуси, тролејбуси, велелепна зграда Дома ратног ваздухопловства, и Дунав, набрекао и величанствен, наспрам којег је Морава деловала питомо. Изашао сам из раја и ступио сам у свет...

Одрастао сам у кући у којој је књига заузимала почасно место. И отац и мајка су подстицали нашу љубав према читању. Рођендански поклони су увек били у облику књига, ништа друго није долазило у обзир. Отац нам је, сестри и мени, куповао свако ново издање најбољих дечјих библиотека, као што је сарајевска „Ластавица", а кућа је била пуна предратних издања дечјих књига у едицијама „Златна књига" и „Кадок". Били смо претплаћени на дечји часопис *Змај* и редовно сам слао своје „ране радове" на њихове конкурсе. И дан-данас имам негде урамљене дипломе, као и књиге Бранка Ћопића и Мире Алечковић, које сам тада добио. На књиге сам био посебно поносан јер су биле потписане. Али право кретање ка писању почело је током мојих гимназијских дана, када су и моји књижевни хоризонти почели да се шире. Тада је почела и моја опчињеност Вилијемом Фокнером, опчињеност која је потрајала дуги низ година (и која се понајвише види у мојим причама у „Непажљивом пророку", другом делу *Породичног времена).* Узгред, када сам завршио гимназију, хтео сам да студирам биологију, али нисам био примљен, па сам у накнадном року уписао енглески језик и књижевност на Вишој педагошкој школи, и та случајност је запечатила моју судбину. Тада сам већ озбиљно писао, али не толико приче колико песме. Носио сам дугу косу и осећао се као бунтовник. Био је то крај 60-их. Ништа нисам знао о томе како функционише књижев-

ни свет, али десило се да је мој отац познавао некога ко је нешто знао о томе, и тако сам једног дана отишао у редакцију *Младости* са свежњем мојих прича и песама.

Тада је књижевни уредник *Младости* био Милан Влајчић и он је први објавио нешто од моје прозе. (Не знам да ли добро памтим, али после њега је дошао Милисав Савић, и он је онда објавио још неке од мојих прича.) Следећи, и вероватно најважнији период за мене, долази после тога, а то је време мог интензивног дружења са Рашом Ливадом. Раша – кога сам знао од раних дечачких дана јер смо становали у комшилуку – тада је већ био изузетно цењен и виђен као нова звезда на српском песничком небу.

М. П.: Када сам био дечак, а то управо пада у касне шездесете и ране седамдесете, доба твоје пуне индивидуације, сећам се да је чувени новинар *Политике* Зира Адамовић писцима и другим уметницима, у оквиру неке велике и дуге анкете, постављао једно једино питање: *Ко је на вас пресудно утицао, и зашто?* Читао сам те одговоре, не разумевајући их најбоље. Мислим да данас знам да је на то питање, у ствари, немогуће одговорити, јер човек који одговара мора себе да измисли кроз процес рационализације онога што иначе долази врло спонтано, као дисање. Како би ти одговорио на то питање?

Д. А.: Четири ствари са самог почетка 70-их видим сада као пресудне. Прва је пријатељство са Рашом Ливадом, једно од оних дружења у којима се свет – литературе и опште збиље – непрекидно растварао. Заједно смо преводили, консултовали се о ономе што смо писали, проводили сате и сате у узбудљивим разговорима о књижевности и уметности, али најважније од свега било је то што смо у том дружењу обојица постали посвећеници форме, и то је, верујем, остало као главна одлика и Ливадине поезије и моје прозе. Друга ствар је упознавање Петра Вујичића, улазак у онај његов магичан станчић у Улици Лазе Пачуа, у који се – као у какав борхесовски *Алеф* – уливао цео књижевни космос. Пјотр, како су га сви звали, дао ми је прави савет када је прочитао моје прве приче (у којима сам се својски трудио да измислим што необичније ствари и људе) – рекао ми је да треба да пишем о ономе што доиста знам: о својој породици и њиховим животима. Тада сам сасвим другим оком угледао и своју породицу, и себе, и град у којем сам живео, и тада сам схватио како се од стварности света прави фокнеровска Јокнапатофа. Земун је тог часа постао позорница за моје приповедање, у ствари: не толико позорница, колико још један члан породице, равноправни учесник у књижевној игри. А та књижевна игра је тих година полако постајала све озбиљнија за мене, поготово од часа када је Александар Тишма објавио моју прву причу у *Летопису Матице српске*. Сарадња са Тишмом – која је водила до објављивања моје прве књиге прича и, неколико година касније, мог првог фрагментарног романа – представља трећу тачку ослонца у тим годинама. Његови одмерени подстицаји и критичке сугестије били су она драгоцена подршка која је младом писцу неопходна да би уобличио прву фазу стварања свог прозног израза. У томе је додатну улогу, ништа мање важну, одиграло моје бављење филмом – што је четврта ствар која је почетком 70-их пресудно утицала на уобличавање мог књижевног погледа на свет. Стицајем околности, у то време провео сам скоро две године у филмској екипи Пурише Ђорђевића (који је тада снимао телевизијску серију *Од сваког кога сам волела*), радећи разне административне и филмске послове. Сагледавање процеса настанка филма из непосредне близине, а посебно боравци у монтажи, допринели су мом осећању да је прозни свет сачињен из фрагмената, те да крајњи ефекат прозе проистиче из међуигре тих елемената. Рад у Пуришиној екипи показао ми је да уметничко дело настаје у

процесу разградње, да уметничко дело није у пуком пресликавању стварности, већ да стварност треба прво разградити на више елемената или фрагмената, па потом, у њиховом потпуно новом распореду (дакле, после монтажног процеса), створити дело које не претендује да јесте стварност, већ је заправо поигравање са елементима стварности. Дело, рекло ми је то искуство, није у аутору, већ је у ономе који дело чита или посматра, односно, тачније речено, једном створено, дело има безброј облика и сваки од њих подједнако је ваљан. То је, међутим, такође значило да оно што је „моје дело" не може да буде ничије, те да само ја могу да прочитам оно што сам написао онако како сам то желео да напишем. Свако други чита своју причу, причу која – иако на неки начин моја – заправо нема никакве везе са мном. Ми не читамо оно што неко други жели да прочитамо, већ читамо оно што ми сами желимо да прочитамо. И тако сам почео да пишем за себе, и ево, то и даље чиним.

М. П.: Ти ниси писац дословног пресликавања света. Сећам се, када сам први пут читао твоје приче, а то је било време доминације стварносне прозе, средином 70-их година XX века, те приче су дистонирале у односу на доминантни стилски ток текуће књижевности, вероватно и стога што су биле писане из перспективе овладаног урбаног искуства, за разлику од већине стварносних писаца у чијим делима доминира перспектива „освајача града", дакле, оних који долазе у град да би ту довршили сопствени идентитет, потврдили му важност и били друштвено препознати, па приповедају искуство тога доласка, сликајући углавном спериферију и аутсајдере. У првим књигама бавио си се сасвим другим темама, темама породице. То ниси чинио доследно аутобиографски, дакле, могућом реконструкцијом стварно постојећих ликова и прича које су се стварно догодиле, али се у основи та фаза твога рада може видети као нарочито транспоновање породичних тема. Твоји родитељи имали су судбине вредне прича и романа.

Д. А.: Пишући о породици, моделираној на елементима моје стварне породице, заправо сам откривао праву историју мојих родитеља и предака. Памтим, из детињства, неколико породичних празнина, готово тајни, у чијој сенци сам растао. Пре свега, готово потпуно одсуство родбине са очеве стране – сви су имали разне бабе и деде, стричеве и стрине, и осталу ближу и даљу родбину – а ја нисам имао никога. Мали број преосталих рођака живео је негде далеко, у Израелу или преко океана. Затим је ту био породични албум моје мајке, препун слика деце и неке родбине, али то нисмо били ни моја сестра, ни ја, а ни мушкарац који се најчешће појављивао на тим фотографијама није био мој отац. Те породичне тајне нису, у ствари, биле никакве тајне, јер су отац и мајка живели у потпуном међусобном поштовању својих успомена и живота вођених пре Другог светског рата. Мој отац, сефардски Јеврејин, рођен је у Смедереву. Живео је на Дорћолу, студирао медицину у Загребу, запослио се као доктор у Нишу, где га је затекао рат. Заробљен је као војни лекар и одведен у логор, у којем је провео четири године. У Нишу су му остали жена и двоје деце; и они, и готово целокупна његова родбина, убијени су током 1941–1942, док су Немци чистили Србију од Јевреја. За то време, моја мајка – која је рођена у Босни а пре рата живела у Загребу, у браку са једним ашкенаским Јеврејином – скривала се са два сина по српским селима. Њеног мужа су у Београду, где су побегли пред усташама и нацистима, стрељали Немци. Деца и она су успели да преживе рат, а онда су јој, после ослобођења, када је кренула возом за Београд, оба сина погинула у железничкој несрећи. После тога, у Београду, срела се са мојим оцем (који тада није био мој отац) и одлучили су да наставе заједно, да истрају упркос

трагедији и успоменама, али у потпуном поштовању и трагедије и успомена. С временом се тај свет, ти паралелни светови и ти сенасти ликови, отварао преда мном, нудио се као прича, али ме и увлачио у себе као део приче. Писао сам изнутра, покушавајући да изађем напоље, а када бих стигао напоље, журио сам поново унутра, где је – у сигурности приче – све нудило утеху и спокој.

М. П.: Твоја књижевна генерација (писци рођени од 1945. до 1950) ушла је у свет књижевности непосредно после 1968. године, када постепено слаби (мада се не укида) притисак идеолошког контекста. За разлику од твојих вршњака, показујеш недвосмислен игнорантски став према питањима политике, сматрајући да је питање политичког ангажмана писца (које тада изнова поставља европска филозофска мисао, на пример, Сартр и Адорно) у суштинској супротности са естетском димензијом писања фикционалне књижевности. Уопште узев, врло је занимљива судбина српских писаца и интелектуалаца који су у јавни живот ушли око 1968. Већина њих су касније постали политички веома ангажовани, испрва блиски владајућој идеологији, а касније и политички конформисти, свесни да се од тог конформизма може сасвим лагодно живети, независно од тога да ли припадате власти или опозицији. Неки од њих учествовали су, као гласноговорници, у буђењу таласа политичког лудила у Србији 90-их година, а неки су од самог почетка према томе заузели јасну критичку дистанцу. Тебе су, скоро две деценије, занимали искључиво писање и превођење, политичка искуства 1968. као да су остала по страни...

Д. А.: Тешко је сада, у овим годинама, рећи шта младог човека наводи да се заинтересује за политику или да се њој супротстави. Претпостављам да је на мене, с једне стране, утицала породична атмосфера – иако моји родитељи нису били чланови партије, у кући се никада није отворено или бучно говорило против система. Породичне трагедије мојих родитеља нису имале никакве везе са системом – биле су последица лудила немачког националсоцијализма, а не југословенског комунизма – тако да се у њима није могао наћи повод за незадовољство. Чуло би се, с времена на време: „било је боље пре рата“, али тада ми то није ништа значило, а и касније сам, после нашег рата, схватио да се тако каже за сваки рат: увек оно што је минуло делује лепше од онога што јесте. С друге стране, када сам у себи почео да осећам извесну меру бунтовности, понајвише под утицајем рок културе шездесетих година, она се није у мени уобличила као жеља и позив да мењам свет, већ као жеља да мењам себе, своју свест. И та жеља је, под каснијим утицајем читања књига из источњачке традиције, поготово зен будизма, потиснула све остало. И данас верујем да добар свет могу да направе само добри људи, што бар делимично објашњава зашто свет и даље није добар – нема у њему довољно добрих људи, поготово међу онима који се представљају као његови лидери.

Ипак, често помислим да ли би се за мене ствари другачије одиграле да није било моје дуге косе. Наиме, као један од бољих студената на групи за енглески језик и књижевност, на Вишој педагошкој школи, позван сам да се прикључим партији. Добио сам позив за један састанак и послушно сам се одазвао, али када сам дошао – а то је било, сасвим прикладно, ако ме памћење добро служи, у некој учионици у приземљу, у ходнику осветљеном неким слабашним светлом, тако да је све имало извесну тајанствену и завереничку димензију – на вратима ме је зауставио један кршан момак. „Где си пошао, друже?“ – пита он. Кажем му да сам кандидован за партију. „Иди се прво ошишај“ – каже он – „па онда дођи.“ Окренуо сам се и никада се нисам вратио. Партији је вероватно било свеједно, али моји

праменови, који су ми тада падали на рамена, били су исувише драгоцени да бих их жртвовао за било кога или било шта. И тако се десило да ми је година 1968, када сам био студент, протекла потпуно незанимљиво. После ћу разумети неке ствари, али тада је већ било касно.

М. П.: Биографија (и аутобиографија) је, врло често, полазна тачка твојих књига. Као да се свет имагинације формира тако што крене од нечег конкретног да би се касније, у језику, све више од њега удаљавао, према неком дубљем, неоткривеном и неизреченом смислу. Елементи биографије препознају се у низу твојих књига (у *Породичном времену, Цинку, Опису смрти* и *Мамцу),* укратко, у твом приповедању се, ако покушамо да га генерализујемо онолико колико је то дозвољено да бисмо дошли до увида у њихову поетичку основу, осећа стална, некад сасвим отворена, некада тек латентна напетост, чак бих рекао креативно продуктивна распетост између *живота* и *литературе,* да употребим ту Кишову синтагму. Сада ме занима нешто што јесте у вези са твојом породичном причом, али има и дубље културне импликације. Јеврејски писци, мислим на писце јеврејског порекла који су писали на српском језику као свом првом, основном и најчешће јединoм језику, дали су врло значајан допринос српској књижевности, уносећи у српску културу дух посебне традиције и амалгамирајући је са другим типовима традиција које та култура, као култура процеса перманентних укрштаја, познаје. Како гледаш на своје јеврејство, на различитост и одређену, смем ли рећи, судбинску обележеност пореклом. Као да си до јеврејства, јеврејства као идентитета, долазио постепено, од дечачке и младићке недовршене индивидуације, преко узимања тог питања за једну од твојих најважнијих књижевних тема, до, најзад, неких сасвим званичних, официјелних предузећа, рецимо, неколико година био си председник Савеза јеврејских општина Југославије...

Д. А.: Да, када погледам уназад, видим да постоји одређена постепеност у мом прихватању и разумевању јеврејства. У првој фази (назовимо је тако), током раних дечјих година, одрастао сам у тесној вези са јеврејском заједницом – родитељи су нас водили на разне приредбе, лети сам одлазио у јеврејска летовалишта на Јадранском мору, присуствовао сам традиционалним обележавањима бројних јеврејских празника. Врхунац те прве фазе било је путовање моје породице у Израел, у лето 1961. Које је то митско путовање било за мене! Почело је оне вечери када је моја мајка ушила неколико десетина долара у ручку путне торбе, што је ваљда био једини начин да понесемо нешто више новца са собом. Прво смо ишли возом за Атину, где смо провели три дана и где сам први пут отишао на Акропољ, а онда је уследило тродневно путовање бродом, уз пристајање на Родосу и Кипру, па два месеца у Израелу, обилазак целе земље и посета Јерусалиму (који је тада још био подељен град). Сада су људи огуглали на путовања, али тада је то било, у дословном смислу, за причу, и памтим како сам, на захтев једне наставнице, осталим ученицима из мог разреда током неколико часова препричавао цео ток тог путовања. Онда је, негде у време позних тинејџерских година, то интересовање спласнуло, свакако због тога (схватам то сада) што сам био опседнут изграђивањем неких других идентитета – питањима тела и секса, првим стваралачким дилемама, сумњама у образовање. Почетком 70-их, када сам већ видео себе као писца и преводиоца, поново сам пожелео да се ангажујем у раду јеврејске заједнице, и она је у наредних двадесетак година постала мој други дом. Претпостављам да сам тада осећао да је мој идентитет дефинитивно одређен, што за некога ко потиче из мешовите породице никада није лако. Додатну тешкоћу у томе

чинио је и благи став мојих родитеља, који су подстицали наше, сестрино и моје, осећање јеврејства, али никада нису порицали постојање друге стране у нашем наслеђу, ону српску линију коју је донела наша мајка. Овде, можда, није на одмет дати једно мало „техничко" разјашњење: с обзиром на то да је моја мајка прешла у јеврејску веру, моја сестра и ја смо – формално гледано – били Јевреји у складу са религијским прописима; међутим, биолошки и генетски гледано, били смо ипак мешанци. Ја сам одрастао уз приче из јеврејске традиције, али и уз слушање народних песама и прича о Милошу Обилићу и Танаску Рајићу, који су по својим поступцима били сасвим блиски трагичним херојима из јеврејске историје. Другим речима, могло би се рећи да сам се почетком 70-их коначно одлучио, да сам знао шта сам и ко сам, те да сам био спреман то да будем без обзира на последице. Укратко, рад у јеврејској заједници – прво на пољу културних активности, а онда и на многим другим пољима – водио је до мог све већег ангажовања, које је кулминирало прихватањем позиције председника Савеза јеврејских општина Југославије. То је требало да буде нека врста почасног ангажмана, али се, с обзиром да се то десило на самом почетку 90-их, претворило у даноноћни рад на збрињавању јеврејских избеглица и пружању помоћи осталим члановима заједнице, који су, као и сав остали свет, суновратно тонули у беду и оскудицу. Не сумњам сада да је моје приањање уз јеврејство било подстакнуто и самим писањем, односно, када сам послушао Пјотров савет и почео да пишем приче о породици, брзо сам увидео да је за такво нешто потребно много дубље заронити у себе и своју породицу него што сам то раније чинио, да је потребно доиста постати део историје породице да би о тој историји могло да се пише. Писање је тако уобличавало мој идентитет, а тај поново нађени идентитет заузврат је уобличавао моје писање.

М. П.: Јеврејство је у теби, очигледно, развило осећање посебности и делимичне (пре бих рекао невидљиве него видљиве) разлике у односу на околину којој си по свему другом припадао, мислим пре свега на постојање и деловање јеврејског културног архетипа који се повремено испољава у твојим причама и романима. Дакле, није само реч о упражњавању одређених обичаја, који потврђују посебност и разлику, него о специфичној, дубинској перцепцији света, о посебном углу гледања на свет који те окружује. Шта, у том смислу, за тебе јеврејство значи у свом супстанцијалном виду, чак независно од чињенице колико оно, неким спољашњим знаковима, постоји или не постоји у свакидашњем животу?

Д. А.: Нисам сигуран да могу прецизно да одговорим на ово питање, понајвише због тога што волим да помислим да је живот – или бар мој живот – ипак нека врста непрекидног трагања. Другим речима, идентитет (ако о томе говоримо) не осећам као датост већ као могућност избора, иако ме историја упозорава да нам у критичним тренуцима идентитет заправо одређују други, а не ми. Јеврејин је превасходно изгнаник, а и уметник је по природи ствари изгнаник, и можда је тај знак једнакости који се може повући између њих оно што ме привлачи и једном и другом.

М. П.: Гледано изван политичког контекста, онолико колико је то уопште могуће, представници генерације која је 1968. године и после ње ушла у књижевни живот (одређујући се позитивно или негативно према појму интелектуалног ангажмана и саображавајући природи свога основног става *за или против* и тип свог јавног деловања) почела је да се интересује и да заговара или институционални или антиинституционални модел културног понашања. *Ход кроз институције,* да употребим ту синтагму Тимотија Лирија, или, са друге стране, субверзија институција снажно је поларизовала хуманистички

свет, који је ушао у врло озбиљну кризу. Неки теоретичари сматрају тај тренутак почетком постмодернизма. Углавном, једни су оптуживали друге да су пристали на компромис из крајње прагматичних побуда, други су оптуживали прве за анархију. Уметност, а у склопу тога и књижевност, почела је да апсорбује снажне утицаје алтернативе и неофицијелних и институционално неетаблираних облика мишљења, обновљено је искуство авангарде, изнова је поништена стриктна хијерархија уметничких форми, насупрот Сартру негирана је јасна друштвена функција уметности, изузимајући њену субверзивност, њену потребу да се разликује од задатог поретка, на један начин на Западу, на други на Истоку. Зен будизам и друге источњачке филозофије, али и религије и револуционарне идеологије (укључујући и маоизам и кубанску причу), извршиле су снажан утицај на европску уметничку праксу. Најзад, појавио се рокенрол, не само као музика, него, рекао бих, као животни став који у човеку ослобађа оно што му западна цивилизацијска дресура непрестано затомњује: право на чисту емоцију, на размену неманипулисане егзистенцијалне енергије, на непристајање. Ти си један од првих српских писаца који је усвојио и та искуства и она су се у транспонованом виду појавила и у његовим прозним делима. Пре не знам колико година заједно смо уредили један омнибус текстова *Ухвати ритам*, у којем писци из тадашње Југославије говоре о свом виђењу односа рокенрола и књижевности.

Д. А.: Данас верујем да сам се одлучио за испитивање разних алтернативних искустава да бих избегао било какав отворен политички ангажман. У стварном животу, наравно, одлуке се не доносе на такав начин, и у нешто се може уронити без икакве намере или предзнања. Било како било, улазио сам у свет рокенрола, хипи идеологије, источњачких учења и алтернативних стања свести са радозналошћу и спремношћу да се мењам. Другим речима, улазио сам у све то у потрази, заправо, да изразим одређено противљење породичном и друштвеном естаблишменту, односно грађанском и тзв. социјалистичком систему вредности. Почело је интересовањем за рокенрол, негде још почетком шездестих, у време пробоја новог британског звука *(Битлси, Стонси, Енималси* и остали), затим наставило да се развија током те деценије уз приклањање идејама хипијевске „цветне моћи“ *(flower power),* а онда се пренело у моје бављење писањем и улажењем у београдске кругове младих уметника који су у разним медијима стварали под сличним утицајима. Бити алтернативан је, у ствари, значило прекидати са традицијом, односно успостављати нову традицију мешањем најразноврснијих традиција, успостављањем веза између наизглед непомирљивих култура. Можда то и није тачно, али тако сам ја све то схватао и ту негде, у тој мешавини, формирао своју списатељску поетику.

Када сада размишљам о томе, чудно ми је да се између пуштања дуге косе 1966. године (када је свако осећао потребу да ми на улици викне: „Такве као што си ти ми смо убијали за време рата!“) и, рецимо, прича на којима сада радим може повући нека нит, али она ипак постоји. Тај тада дугокоси младић је, захваљујући томе, научио да уважава разлике, да буде истрајан у својим уверењима, да не буде неповерљив према новом, те да одговоре на питања која га салећу прво потражи у себи, па тек онда у другима.

М. П.: Ти си почео као песник. Неке од својих песама касније си инкорпорисао у сјајну причу „Изабране песме Еугена Рајнера“, али си, према сопственом признању, од поезије релативно брзо дигао руке. Можда би било добро да покушаш да објасниш зашто. Жанр у којем си најпре остварен као писац јесте кратка прича и то врло посебног типа, нетипична за махом анегдотску традицију те књижевне врсте у српској књижевности. Како си до ње дошао? Мислим да је наше

књижевно (а касније и оно животно) дружење почело управо препознавањем заједничких афинитета према краткој причи. Ако ти мене питаш, рекао бих да не знам како сам дошао до кратке приче: неки пут ми се чини да књижевна форма сама изабере писца, или да је он открије сплетом врло сложених или, можда, врло једноставних околности. Кратка прича коју си ти писао и која је имала јасан отклон од доминирајуће миметичке концепције српске књижевности 70-их година (твоја кратка прича најчешће није реалистички структурисан опис неког догађаја, већ се заснива на слици, на опису стања, на речи као таквој) успоставила те као писца врло заинтересованог за сва питања сажетог приповедања. За оне који не памте та времена хоћу да кажем да је почетком 80-их година, захваљујући твом уредничком раду у листу *Књижевна реч,* тада свакако најзначајнијем српском и југословенском књижевном листу, дебитовала цела једна генерација писаца, најпре названа „млада српска проза“, потом „српски постмодернисти“, која се на својим почецима веома много занимала за кратку причу. Андрићева награда (1982) тада младом писцу Албахарију верификовала је вредност рада на који се испрва гледало онако као што се и иначе гледа на сваку новину у књижевности, с мешавинином подозрења и равнодушности. Почетком 80-их позвао си ме да са тобом уређујем прозу у *Књижевној речи* и потом смо наставили да заједно промовишемо жанр кратке приче, не само у листу у којем смо годину-две радили скупа, него и преко тематских бројева часописа, затим учешћем у многобројним жиријима конкурса за најбољу најкраћу причу (најпознатији је био *Озонов* конкурс Дарка Коцјана са Радио Београда), и, најзад, уређивањем годишњака најбољих YU-прича (направили смо укупно два, потом је дошао распад земље и рат)...

Д. А.: Тачно је, почео сам прво да пишем песме, као што чини већина људи када почне да се у већој мери занима за речи и језик. У то време, као што сам већ поменуо, почињало је и моје интензивно дружење са Рашом Ливадом, и ја сам увидео да ћу, уколико наставим да пишем песме, у најбољем случају постати његова имитација. Тако сам полако почео да се приближавам причи и приповедању, премда и данас често помислим (а ако се не варам, и ти си ми то у неколико наврата рекао) да се иза привида моје прозе доиста крије чиста песничка страст. Било како било, када сам једном упловио у породичне теме, почело је и моје посвећивање форми и трагању за што сведенијим прозним језиком. Не бих сада умео у потпуности да репродукујем тај процес, јер је на њега утицало приповедачко умеће многих писаца, али међу писцима (и њиховим поетикама) који су на мене у први мах утицали налазили су се Фокнер, Апдајк и Шулц. Потом сам „открио“ генерацију америчких тзв. метапрозаиста (Вартелми, Кувер, Барт и други) и мој приповедачки свет више није могао да остане исти. Фрагмент, монтажни поступак, разиграност, самоироничност, пародирање стила, све је то постало и део мог погледа на кратку причу. Било је ту разних тренутака увида и разумевања, али посебно памтим тренутак када сам, читајући *Кланицу 5* Курта Вонегата, дошао до описа сцене у којој логораши масовно пате од пролива након што су се преждрали неке хране – слично нешто, потпуна тачност у овом тренутку није важна. Важно је оно место на којем писац каже (парафразирам): „А онај војник који је управо имао осећај да из себе избацује и свој мозак, то сам био ја, то је био писац ове приче.“ Био сам шокиран, јер ми је та реченица – та поспрдна играрија са својим ауторством – зазвучала готово богохулно у нашој књижевној атмосфери у којој је писац стално приказиван као неко ко је изнад свих осталих, као врховни судија за морална и интелектуална питања нашег времена. После те реченице,

све се из основа променило, а када сам једном почео да разграђујем форму кратке приче, ништа ме више није могло зауставити. У исто време расло је и моје интересовање за сажете облике приповедања, а ту је на мене посебно утицао један амерички песник, Вилијем Стенли Мервин (његове стихове преводио сам са Рашом Ливадом) који је писао и сажете приче. Тих година је почело и моје дружење са Кољом Мићевићем, које је кулминирало средином 70-их, када сам отишао на одслужење војног рока у његов град, у Бањалуку. Његову страст према језику и опседнутост идејом језичког (и преводилачког) савршенства видим сада као последње коцкице у ономе што је на крају формирало основу моје приповедачке поетике.

М. П.: Можда ту негде треба тражити корене неспоразума који су се спорадично јављали око твоје прозе, знатно више на почетку него данас, када су писци 80-их и 90-их година почели савим природно да апсорбују искуства читања савремених страних писаца. До тада је у српској књижевности било легитимно признавати утицаје или узоре махом из дубље и старије традиције, свеједно да ли домаће или стране, док је на успостављање поетичких аналогија са савременом светском уметничком сценом, подједнако оном књижевном и оном супкултурном, алтернативном, гледано са подозрењем (мислим пре свега на појаву постмодернизма у српској култури), односно као на моду која нема много додирних тачака са домаћом традицијом. После се испоставило сасвим супротно. Занимају ме, у датом случају, два момента која би могла нешто значити у питањима твоје поетике. Често смо разговарали о српској књижевности, чини ми се да никада ниси издвојио неког српског писца из традиције као евентуалног поетичког претечу или сродника по нечему, а када је, пак, реч о савремености, у једном тексту си Данила Киша назвао учитељем. За разлику од већине наших колега, свеједно којег узраста, спреман си, међутим, да говориш и о најмлађим писцима, који, заузврат, у фази конституисања сопствених поетика јесу склони да говоре о старијим писцима, али углавном радикално негативно, чак и у форми ексцеса; изгледа да ниједна књижевна иницијација не може без оцеубиства. Ти, колико знам, на почетку никога ниси „убио“, мада си имао недвосмислено јасан отклон према „стварносној прози“, то јест, према чистом миметизму и веризму. Откуда то, и како?

Д. А.: Стање у српској књижевности крајем 60-их и почетком 70-их јесте било такво какво описујеш, али волео бих да нагласим да – упркос свим разликама – никада нисам имао проблеме са објављивањем. Уосталом, ни тзв. стварносна проза (као ни каснији постмодерни писци) није била монолитна приповедачка школа, иако се тада видела као један велики талас који је носио све пред собом. И у тој прози било је традиционалиста и иноватора (пре свега, Мирослав Јосић Вишњић), што се касније показало у њиховом развоју. Невезано с тим, у њиховој прози сметало ми је окретање превише уском, локалном језику, и усредсређивање на сеоски или маловарошки миље, који је мени био стран. Киш је већ тада био на сасвим другој страни, и сасвим је природно што су његове књиге – говорим о *Башти, пепелу, Раним јадима* и *Пешчанику,* објављеним у том периоду – утицале на мене, како својом стилско-формалном разноликошћу, тако и отвореним позивањем на књижевне узоре и претходнике (први роман је, наравно, водио ка Шулцу, док је *Пешчаник* усмеравао према писцима тзв. француског новог таласа). А када је реч о старијим српским писцима, тачно је да никога нисам осећао као сродника, за шта, узгред, кривим школски систем и обавезну лектиру која ме је доиста удаљила од низа писаца. Осим тога, највећи међу њима заснивали су своје дело на преданом трагању по даљој историји, а

историја је тада била тема која ме ни најмање није занимала.

Никога, међутим, нисам књижевно „убио" из простог разлога што немам (или бар до сада нисам осетио) такав нагон у свом бићу. Свет је довољно велико место за све нас, књижевност такође, и ако ја могу да пишем оно што желим, зашто то не би могли и други да раде?

М. П.: Ако нема историје, остаје преокупираност језиком. И када изостану расправе о Богу, дакле, о нуминозним питањима, њих такође почну да супституишу расправе о језику. Са Јовицом Аћином понекад распредам ту тему. Ако нема Бога, остаје нам само језик, такав став су нам у наслеђе оставили модернисти, они који су дошли после Ничеа. А након Бекета, примакли смо се ћутању, језик као да је изгубио онтолошки потенцијал. Свет се препустио масовном брбљању, језик је изгубио своју есенцијалност. У ствари, у готово свим својим књигама ти расправљаш о језику, најчешће варирајући идеју о немогућности да речима пренесеш оно што би заправо желео да кажеш, да језиком конституишеш визију апсолутно испуњене егзистенције. Стално понављаш како више не верујеш у речи (што је став ране постмодерне), како је језик мртав и немоћан, а са друге стране, њиме се посвећенички бавиш, језик је, баш као песнику, једна од твојих главних тема. Како излазиш на крај с тим парадоксом?

Д. А.: То је парадокс с којим се живи, тј. говори и пише, као што, рецимо, становник неке тоталитарне земље може да каже: „У тоталитаризму нема живота", али се ипак не убија него живи даље. Наравно, могућа је тишина, али тишина је – бар на овом нивоу људске комуникације – у још већој мери подложна погрешној интерпретацији, па тако прибегавам мањем злу, тј. говорим и пишем. Рана постмодерна је, како ти кажеш, то узела као један од основних ставова, настављајући тамо где је позна модерна стала. У ствари, ништа није лакше него констатовати да је књижевност најнеразвијенија од свих уметности, те да је она једина грана уметности у којој се као квалитетно прихвата дело које као да је написано пре, рецимо, двеста година.

Један од шаблона и данашње књижевне критике јесте да за некога, кога жели посебно да похвали, каже да пише као Толстој! Тако је, на пример, Џон Апдајк недавно у приказу у *Њујоркеру* оценио нов роман канадско-индијског писца Рохинстона Мистрија. Али то је, у ствари, ћорсокак из којег доиста нема излаза, јер језик заправо не може да се мења, вокабулар може да се шири, али граматичка основа језика је непромењива. И ту је можда проблем: језик је коначан док је свет бесконачан, а књижевност се служи језиком, али заправо жели да прикаже свет. Другим речима, на почетку сваког писања мора стајати свест о томе да је крајњи резултат писања унапред осуђен на неуспех. Отуда је писање нека врста сизифовског труда, мислио о томе писац или не. Писање је, увек и једино, само покушај да се досегне неизрециво. Наравно, има писаца који су трагали за излазом, као што је то учинио Џојс, али у том случају крајњи резултат је стварање неког личног језика (којим је написано *Финеганово бдење*), што заправо значи да нико осим писца не може да прочита то што је написано. Ја сам, међутим, одлучио да, ако треба, јадикујем над ограниченошћу језика, али да никада не пређем границу разумевања, односно да сувише не „експериментишем" и тако своју прозу начиним тешко читљивом. То јесте компромис, али није ништа гори од многих других компромиса на којима се наши животи заснивају.

М. П.: Да, сада смо код важне промене. Ти си дуги низ година, рецимо, од својих књижевних почетака па до прозе *Цинк,* инсистирао на минималистичком геслу: *мање је више,* доследно негирајући присуство великих тема политике и историје у свом приповедању. Потом се

догодио преображај, не радикалан, већ врло постепен: велике теме које фаворизује свака књижевност модерних времена, испрва неосетно, па затим све видније, почеле су се јављати и у твојим причама (доцније и у романима). Чини ми се да за то има више разлога: утицај збивања из твоје биографије, најпре смрт родитеља која нас преображава и упозорава да смо ми на реду, потом политичка криза и рат на простору бивше Југославије, суноврат српског друштва 90-их, најзад, твоје пресељење у Канаду.

Д. А.: Преображај који помињеш одвијао се постепено, али у себи налазим само два „кривца“: распад Југославије и удаљавање од родног тла, тј. мој одлазак у Канаду. Смрт мојих родитеља, сама по себи, није ме водила према историји. У *Цинку* сам, сетићеш се, јадиковао над чињеницом да је мој отац живео у историји, а да је ја уопште не осећам. Сада се то, наравно, може видети као знак моје политичко-историјске наивности: *Цинк* сам писао у другој половини 80-их, када је све већ водило ка усмрћивању Југославије и обнови историје, а ја то као да нисам примећивао. *Мамац* је био замишљен као књига-огледало, као одраз *Цинка,* и да сам је писао у неком другом тренутку и на неком другом месту, она би вероватно имала сличну фрагментарну форму. Смрт мога оца за мене је представљала окончање породичне приче, оне стварне и оне која се прелила у моју прозу. У ствари, сада помишљам да је *Цинк* настао у оном парадоксалном осећању истовременог ослобађања и још дубљег заточеништва: што више нема оца, све више осећаш да му неповратно припадаш. То осећање се поновило и након мајчине смрти, али онда сам, у извесном смислу, био спреман, мада се човек никада не може у потпуности припремити за смрт родитеља. С обзиром на то да сам *Мамац* писао у другој животној ситуацији, када сам већ попустио пред надирањем историје, све је у њему подређено историјским хировима. У *Цинку* сам вероватно још успевао да се носим са историјом, отуда фрагментарност и заокруживање малих целина, док тога нема у *Мамцу.* Ту је историја бујица, непрекидни пасус из којег, када се једном у њега уђе, нема излаза.

М. П.: Онда су уследиле године лудила, распала се земља у којој смо одрасли и чију смо културу сматрали за своју, независно од тога како је она национално одређена. Иво Андрић, Милош Црњански, Крлежа и Меша Селимовић, Витомил Зупан, на пример, или Ранко Маринковић, па *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића и Кишова *Гробница за Бориса Давидовича*, Ковачевић/Шијанове гротеске *Ко то тамо пева* и *Маратонци трче почасни круг*, Сидран/Кустуричини филмови, слике Воја Станића, Сафета Зеца и Владе Величковића, *Корни* и *YU група, Indexi, Бијело дугме, Булдожер, Леб и сол,* београдски и загребачки нови талас, набрајам само оно чега се намах сећам, више нису биле вредносни врхови једне сложене, али целовите мултикултуре. Стигле су године кризе, рат, једна европска држава која је имала смисла напросто је декомпонована на морбидан начин, остављајући за собом, у нама, ово није ламент, дуготрајне, трауматичне последице тог распада. Како гледаш на све то?

Д. А.: Распад земље? То је готова прича, не знам вреди ли јој се више враћати, поготово што се, за разлику од прича које ми пишемо, у њој ништа више не може променити. За мене се та прича завршила осећањем губитка, пре свега због тога што је поражен један могући наднационални идентитет, који је за мене – због мог порекла, а и због мог разумевања света – био много већи од простог збира разних националних идентитета који су га чинили. Распадом тог идентитета, односно повратком на изоловане националне идентитете, начињен је корак назад, искорачено је заправо из тока историје, и цело то подручје од тог трена каска за светом. Једном ће га сустићи, у то нема

сумње, али тек када се ослободи доминације усконационалног идентитета, што је заправо парадокс, али такви су хирови историје, ништа се ту не може.

Помињеш године кризе, али нисам сигуран шта то уопште више означава. Зар „криза" не траје и даље? Уколико мислиш на деведесете, на њихов почетак, док сам још био у Београду, оне су напросто протекле у борби за преживљавање. Када сам отишао, и када сам се са те грдне даљине осврнуо, криза се више није дешавала мени већ неком другом. С обзиром на то да сам био заштићен и безбедан (ломови срца се ионако никада не рачунају), није ред да о томе говорим онима који су наставили и даље да трпе. Али, као и многима, у тим годинама се десио преломан тренутак за мене, тренутак после којег ништа више није било исто. У пролеће 1992. године, уочи почетка рата у Босни, организовали смо одлазак сарајевских Јевреја, и међу новим избеглицама у Београду нашао се и мој познаник, филозоф. Поздравили смо се, а он ми је рекао: „Само сам дошао да доведем мајку, и одмах се враћам. Знаш, тамо су све моје књиге." Наравно, није се вратио, и неколико месеци касније отишао је негде у Европу, и вероватно је и даље тамо. Али те вечери, када сам се вратио својој кући, ушао сам у своју радну собу, погледао по полицама и орманима који су стењали под теретом књига и осетио крајњи бесмисао било каквог поседовања. После тога, када се указала могућност, било је лакше отићи. И отишао сам.

М. П.: Нема критички настројеног српског интелектуалца који се, почетком и током 90-их година, није питао да ли да оде из земље, или да остане у њој. Многи су отишли, многи су остали. Тако се створила нарочита клима располућености: они који су отишли почели су да објашњавају зашто су отишли, они који су остали почели су да објашњавају зашто су остали. Укрстиле су се различите перспективе, појавили су се нови стереотипи и нове неопрезне генерализације, искључивост која се понекад претварала и у нетрпељивост само је додатно отежавала катастрофално лоше стање српског друштва, знатан део српске интелектуалне елите у земљи није разумевао шта му се догађа, пристајао је на коруптивност, на манипулацију, на служење власти. Они који су отишли, са друге стране, често су пристајали на стереотип посткомунистичких дисидената. Ти си отишао у Канаду, клонећи се политичких прокламација било које врсте.

Д. А.: Одлазак за Канаду је плод случајности, али одмах се човек може запитати да ли је било шта случајно. Било како било, када сам полазио, у јесен 1994. године, доиста нисам веровао да ћемо се у Канади задржати више од годину дана. Испало је другачије, прво због тога што сам ја добио једну стипендију за писање, потом је и моја супруга добила посао, повратак је одложен, авионске карте су бачене, деца су пошла у школу, и тако, одједном, премда је све ишло постепено, схватили смо да смо сада овде. У односу на многе друге наше досељенике, ова култура нам није била страна, тако да се у нама није развијао никакав унутрашњи бунт према новој средини и неминовним разликама.

Тешко је, нема збора, оставити сав свој претходни живот за собом, али када је тај чин праћен осећањем ослобађања од разноразних притисака које је човек морао да трпи и улога које је морао да игра, онда се и успомене лакше гуле са себе. Да могу да бирам, можда бих волео да будем на неком другом месту (негде у Европи), али у међувремену сам развио неку врсту страсти према овом крају и предивним Стеновитим планинама које испуњавају мој западни хоризонт, тако да не помишљам на нову промену. Нисам, наравно, изгнаник у дословном смислу те речи; не намеравам нити покушавам да постанем део овдашње књижевности; се-

дим, једноставно, на овој великој даљини од мог родног краја и језика, ослушкујем тај језик и пишем књиге. За неког ко је сматрао да писац треба да буде само писац, а не и јавна фигура, ово је као остварени сан. Наравно, ниједан остварени сан не испуњава се у потпуности, али то је већ нека друга прича.

М. П.: Врло живе релације твоје прозе са писцима и делима светске књижевности вероватно су добрим, ако не и пресудним делом, плод твог преводилачког искуства. Без обзира на то што бити преводилац у Србији (као и другде, уосталом, али у Србији у драстичнијем виду) значи углавном зависити од поруџбина издавача и уредника, другим речима, углавном испуњавати професионалне задатке, а тек ретко и нудити нешто што је у најдубљем сагласју са личним преводилачким афинитетима, ти си, заиста не знам како, у том непрестаном сналажењу између онога што је занатска наруџбина и онога што је сопствени укус, ипак направио један пробран и систематичан преводилачки опус.

Преводио си књиге Владимира Набокова, Сола Белоуа, Џона Апдајка, Томаса Пинчона, Питера Керија, И. Б. Сингера, Сема Шепарда, Роберта Кувера, Мајкла Вајлдинга, Шермана Алексија, Маргарет Етвуд... Одједном сам склон да тврдим како постоји извесно сагласје између твоје ауторске поетике и преводилачке поетике, рецимо, у третману језика и интересовању за књижевност која не преписује него ствара нови свет. Рекао бих да си припремајући се за преводиоца, реализацијом те припреме, употпунио и сопствену списатељску вокацију. Како гледаш на ту везу, а уз то ми реци нешто и о техници свога писања (о припремама, о одабиру теме, о раду на тексту, евентуалним верзијама).

Д. А.: Превођење је, вероватно, најбоља могућа школа писања. С једне стране, оно укључује настојање да се што дубље продре у сам начин стварања другог аутора, а с друге, непрекидно подстиче на обнављање и усавршавање сопственог стила и језика. Сасвим је сигурно да је, на пример, мој преводилачки рад на причама америчких метапрозаиста или нових (током 70-их и 80-их година) аустралијских приповедача, али исто тако и рад на поезији Марка Стренда, Расела Едмонда и других песника, битно утицао на моју приповедачку поетику. Уосталом, моје преводилачко интересовање првенствено је било окренуто трагању за оним делима и ауторима који из разних разлога нису до тада били представљени нашим читаоцима. Отуда о себи мислим као о „информативном преводиоцу", за разлику од „дубинских преводилаца", попут Коље Мићевића и Бранимира Живојиновића, који – премда су и они понекад „информативни преводиоци" – углавном раде на преводима класичних и кључних дела на наш језик. Таква окренутост превођењу подразумева и сталну размену идеја са преводима на којима радим, неку врсту дијалога у којем страни аутор говори својим делом, а ја му, након превода, одговарам неком својом новом причом. У крајњој линији, током превођења преводилац ради исто што ради и писац док пише своју причу; постаје неко други и преузима неки туђи глас којим приповеда. Разлике, бар за мене, постоје у неким техничким аспектима: лакше се, наиме, ослобађам довршеног превода (после прве преводилачке руке, следи дефинитивно сређивање текста, и то је то), него довршене приче. Написана, прича мора да одлежи; потом јој се враћам и чистим је од свега што ми се учини непотребним; некад је исписујем наново, потпуно мењајући њену структуру, што у преводу, јасно, не смем да радим; некад ништа од ње не буде; али када је једном прогласим довршеном, онда је више не мењам. Узгред, да бих написао причу, потребно ми је да се негде у мени – ни дан-данас не знам где је то место у мени – уобличи њена прва реченица, без обзира на то да ли у том

часу имам неку представу о томе шта би та прича требало да буде. После прве реченице, све иде само од себе и најчешће сам само писар који записује нечији диктат, али који не преза од тога да допише и свој коментар кад треба, па и онда када не треба.

М. П.: Како си отишао?

Д. А.: Сада ми се чини да сам у самом чину одласка – у октобру 1994. године – био без икаквих осећања, једноставно због тога што, како сам већ поменуо, нисам ни помишљао да тај одлазак може дуже да потраје. Веровао сам да ћемо се вратити после годину дана, колико је трајала стипендија коју сам, као тав. боравишни писац (*writer-in-residence*), добио на Универзитету у Калгарију и то ме је чинило спокојним. После, када је прошла та година и када смо одлучили да ипак останемо, било је касно за осећања, што је добро, јер би она ионако само водила у носталгију, најгору бољку која човека може да снађе кад је далеко од дома. Постојало је још нешто: током 90-их, све до мог одласка, веома често сам одлазио у иностранство, углавном због послова везаних за рад Савеза јеврејских општина Југославије, на чијем челу сам се тада налазио. Већина тих путовања, због чувених „неправедних санкција“, одиграла се преко будимпештанског аеродрома и сваки прелазак мађарске границе, и суочавање са немарношћу и злурадошћу, чинио ме је бескрајно несрећним. Било је тешко, готово немогуће, не осећати се као човек другог реда, некакав људски отпадак, смрад који хода. Некада су Јевреје, помишљао сам, обележавали жутим шестокраким звездама, а сада су Југословене обележавали црвеним пасошима и – као што је један поглед на жуту звезду казивао знатижељноме да је суочен са ништавним јеврејским бићем – тако је и један поглед на тај црвени пасош казивао царинику (граничном полицајцу, рецепционару у хотелу, чиновнику у банци...) да пред собом има губавца који не заслужује никакво поштовање. Другим речима, када ми се указала прилика да на неко време (како сам у први мах помишљао) одем мало даље од тог кужног подручја, дочекао сам је раширених руку. Нисам хтео да побегнем од те несрећне земље која се давила у властитом отрову, хтео сам само мало да се од ње одморим и поново стекнем свој дигнитет, своје право да свакоме слободно погледам у очи.

М. П.: И шта те је сачекало када си дошао?

Д. А.: Свет северноамеричке културе, то сам већ рекао, није ми био стран – Америку сам посетио неколико пута пре 1994. године, а у јесен 1986. провео сам четири месеца у Ајови, као учесник Међународног програма за писце – тако да нисам стрепео ни од каквих културних и друштвених стресова који обично опседају нове досељенике. Мој највећи шок заправо није био повезан ни са једним аспектом новог света, већ је потицао из онога што сам оставио за собом. Наиме, одједном сам се затекао у океану спокоја и мира. Дани који су у Београду протицали у хистеричној јурњави за намирницама, непрекидној звоњави телефона, мењању девиза, сустизању списатељских и преводилачких рокова, одједном су, у Калгарију, постали дани мира, дани којима сам био једини господар, и у којима сам могао лагодно да се расипам слободним временом. С једне стране, осећао сам се као особа којој се управо остварио најдражи сан, док сам се, с друге стране, истовремено осећао као зависник коме је ускраћен његов редовни наркотик. Тресао сам се у ишчекивању телефонског позива (а телефон није данима звонио у нашој новој кући), у очекивању писма (а поштар је само убацивао рекламе и рачуне у наше сандуче), у ослушкивању звона на вратима (а долазили су само Јеховини сведоци). Једноставно говорећи, требало ми је времена да схватим да сада имам времена за све што желим да урадим, и од тог тренутка

почео сам друкчије да гледам на своје одсуство из света у којем сам раније пребивао. Ослободио сам се зависности, био сам „чист", могао сам да седнем и поново почнем да пишем. И то сам урадио: сео сам, и почео да пишем.

М. П.: Одласком у Канаду десило се нешто занимљиво у пријему твојих књига код српске читалачке публике. Од писца који је у ранијој (југословенској) фази свог рада словио, ипак, као писац једног тачно одређеног типа, чију су прозу читали људи сличних интересовања, и у великој мери, други писци, дакле, писац са јасно издиференцираном поетиком која је препозната код углавном млађе критике (у то време бејах и ја млади критичар) и релативно уског читалачког аудиторијума, са књигама које си написао у Канади постао си врло читан писац, код свих слојева читалачке публике, а независно од афинитета које та публика испољава. Томе је свакако допринела и НИН-ова награда за роман *Мамац* (1996).

Тај преокрет у интересовању публике за мене је донекле енигматичан. Један елитни, ексклузивни писац тихог гласа, без тематске конјунктуре, без афера било које врсте, без медијске помпе (знам за твоју аверзију према ТВ-у), одједном издаје сабрана дела и добија награду националне библиотеке за најчитанију књигу године. Како гледаш на ту промену у пријему твојих књига? Чини ми се да је само део одговора у твојој књижевној промени: факат је да си постао отворен за цео један егзистенцијални хоризонт непознат у твојим ранијим књигама; искуство странствовања, постојање у другој култури, маргинализација уместо припадања елити, потом и прича о великим ентитетима, о чему ћемо, верујем, још говорити...

Д. А.: Не умем да објасним тај преокрет у интересовању ширих читалачких слојева за моју прозу, али уверен сам да до њега не би дошло да нисам добио НИН-ову награду за *Мамац.* Волели ми то као писци или не, награде имају ту моћ, и то се показало безброј пута на националном и међународном плану. Дакле, вођена публицитетом и рекламом (што је, ипак, крајња сврха награда, зар не?), као и у случају било каквог производа, публика се одлучује да проба и купи хваљено дело. Тако се „откривају" писци који су пре тога, како кажеш, имали одређени углед међу другим писцима и критичарима, али нису били превише читани. Не знам да ли постоји друго објашњење, јер сам уверен да се као писац ни најмање нисам променио, односно да *Мамац* ни у ком случају не искаче изван оквира моје поетике. Међутим, морао сам да променим нешто друго – свој наступ пред публиком, јер када сам се први пут суочио с новим кругом читалаца (на низу промотивних наступа у Србији и Црној Гори у пролеће 1997) и одушевљено им рекао да су они заправо прочитали ненаписану књигу о мајци (што је, у ствари, била моја основна намера у *Мамцу*), видео сам мноштво збуњених погледа који су исто казивали: „О чему он то прича када смо лепо прочитали књигу о његовој мајци?" Није вредело објашњавати, није ни било потребно објашњавати; требало је, схватио сам, да престанем причати о постмодернизму, што сам и учинио, бар пред читаоцима. У стварности сам и даље окорели постмодерниста, али то сада кријем као неку масонску тајну. А постоји још један фактор који је одиграо своју улогу – мислим да смо га већ помињали – чињеница да читаоци ипак радије у руке узимају роман него књигу прича, чак и онда када је посреди релативно кратак роман заправо и писан као кратка прича. Могуће је да су и други елементи одиграли неку улогу, али то ће неко други видети боље од мене. Сва та гунгула око *Мамца* била ми је помало шокантна, па ме је чак натерала да за неко време одустанем од свог тврдокорног става према појављивању на телевизији. Сада сам поново „непријатељски" расположен према телевизији, којој не поричем моћ убеђивања,

али ме одбија својом слепом самоувереношћу да свет постоји због ње, а не она због света.

М. П.: Мислим и даље о томе – вероватно зато што се више не виђамо неколико пута седмично, као почетком 90-их година, него једном у две-три године, па не можемо то да проверимо ни у разговору, а у преписци увек има нешто preче – какве је дубинске реперкусије имао твој прелазак у Канаду и живот у тој земљи на оно што пишеш. Отворио си своја интересовања за дужу форму, која је, с временом, хтео не хтео, препозната као роман, а у тим романима си, уз снажно и већ одраније постојеће, сагласно новим околностима изнова оспољено питање идентитета, одједном пошао трагом испитивања онога што те у ранијим фазама твога рада уопште није занимало, мислим пре свега на политику и на историју. Већ смо понешто о томе рекли, али се ја и даље питам, па питам и тебе, да ли тзв. јаки књижевни ентитети (макар да их ти релативизујеш и пишеш о њима из перспективе „слабе мисли") ипак изискују дужу књижевну форму. Реци ми нешто и о тој форми, о дугом, незаустављивом мегапасусу, о синтакси која куља, која не стаје све док се њена унутрашња енергија не испразни, а што јесте контрапункт твом интересовању за апсолутну сажетост, коју си ипак сачувао као једну од трајних константи свог рада.

Д. А.: Долазак у Канаду допринео је својеврсном ослобађању од улоге коју писац, хтео то или не, мора да игра у контексту своје књижевности. Отуда, претпостављам, и слобода да се у већој мери посветим дужој форми, премда сам се у тој форми већ окушао пре одласка, у *Краткој књизи*. Сада примећујем да *Кратка књига* и *Снежни човек*, мој први „канадски" роман, нису временски и просторно дефинисани, што тумачим као неспособност приповедача да се оријентише у времену и простору, као реакцију на хаос који је захватио мој (и наш) до тада уредан свет. У каснијим књигама ствари и појаве су прецизније дефинисане, јер то напросто захтева историја. Међутим, нисам уверен да је моје интересовање за историју толико неуобичајено – и пре тога, мене је занимао тренутак, сегмент живота који је део свакодневице. Када је оживљена историја постала део свакодневице, писати о њој у ствари је значило писати исто што и раније: о ономе што се управо збива. Нисам се променио ја (или бар тако мислим); променила се стварност око мене. А форму дугог пасуса одабрао сам пре свега због тога што омогућава дужину и повећани обим приповедања. У извесном смислу тај дуги пасус и даље је фрагмент неке имагинарне веће целине, неке тоталне приче, што ме оставља у уверењу да нисам изневерио своју ранију поетику фрагментизације прозног текста. (Поред тога, иако то никада нисам урадио, омогућава лепу игру на књижевној вечери – устанеш и кажеш да ћеш сада прочитати један пасус из своје књиге и онда прочиташ целу књигу.) Тај дуги пасус је такође најближи неком стварном изгледу човековог говора, у којем нема поделе на пасусе и дијалоге, и који траје онолико колико може да траје. Он је и нека врста клопке за читаоце, јер је релативно лако ући у њега, а веома тешко из њега изаћи, те се може сагледати као некакав наизглед праволинијски лавиринт. (Многи читаоци су ми потврдили да им је било тешко да направе паузу у читању неке од мојих једнопасусних књига, јер их је управо тај непрекинути пасус терао да читају даље.) Наравно, писање у таквим великим пасусима није мој изум; прозу писану у таквим великим, збијеним пасусима налазимо код Бернхарда, Кафке, Фокнера, Кертеса, Маркеса, Сарамага и многих других писаца. Такав прозни текст је попут ваљка: када једном крене, ништа га не може зауставити.

М. П.: Мислим да из онога што говориш природно исходи прича о томе шта ти уопште значи читалац, како га зами-

шљаш и да ли га уопште замишљаш. Какви су твоји читаоци у Канади, а какви у средини која говори језиком на којем пишеш? Знам да си имао занимљиве сусрете са читаоцима, изненађују ли те сви они начини на које људи читају и тумаче твоје књиге?

Д. А.: У извесном смислу, мој однос према читаоцима је двострук – с једне стране, они ме не занимају – док с друге стране, гајим изузетно поштовање према њима. Читаоци ме не занимају док пишем, односно не помишљам шта ће неко – било ко, било каква врста читаоца – мислити о томе што пишем, јер на крају крајева пишем само и једино за себе. Другим речима, ако задовољим себе оним што пишем, онда ми је сасвим свеједно шта ће други читаоци рећи о томе.

Међутим, када оно што сам написао не буде више само моје (а због чега стално изнова објављујем – то доиста немој да ме питаш, јер ништа ми у том процесу није јасно), онда сам спреман да одговорим на сваки захтев и свако питање читалаца. Ако сам некада и замишљао неког идеалног читаоца, сада то више не чиним, јер сам схватио да идеалан читалац не може да постоји, у ствари, да је сам аутор најближи том идеалном посвећенику, те да га не мора тражити даље од своје радне собе. На ширем плану, читаоци су на неки начин свугде исти, премда постоји доста разлика. Основна разлика између, рецимо, канадских и српских читалаца проистиче заправо из саме структуре књижевне вечери. Код нас, где је књижевно вече заправо критичарско вече и где писац веома мало чита, преовладава озбиљна атмосфера, постављају се „тешка" питања и очекују се подједнако „тешки" одговори, тако да све често више наликује на неку комеморативну седницу него на скуп љубитеља лепе речи. У Канади, после веома кратког представљања, које траје само два-три минута, писац чита бар четрдесетак минута, каткад и цео сат, тако да мора, хтео то или не, да се преобрази у забављача. Овдашња публика се радо смеје, гласно коментарише неке реченице током читања и више је окренута „лакоћи" питања и одговора. Међутим, ни тамо ни овде, бар за сада, нисам наишао на неког „необичног" читаоца, некога ко моју прозу чита на неки ишчашен или неуобичајен начин. Сретао сам читаоце који су ми говорили како им је нека од мојих књига много значила у одређеном животном тренутку и морам признати да ми је, на неки начин, било непријатно. Није лако бити одговоран ни за своје одлуке, а камоли за туђе.

М. П.: Сасвим друга, мада не толико далека тема, јесте књижевни живот. Сећам се једне Вартелмијеве реченице, у којој он отприлике каже да воли да прати то што његови савременици раде јер постоји озбиљна вероватноћа да ће неко од њих смислити нешто паметно. Био си један од најактивнијих протагониста српске књижевне сцене 70-их, 80-их и дела 90-их година, није ти тешко да се сетиш оне гунгуле у коју су стали, помешани, у ритму изван свачије контроле, часописи, преводи, жирији, конкурси, промоције, уређивање књига, контакти са страним писцима. Када си живео тај динамизам, често смо причали о томе како нам други једу време, а са друге стране, не може се без тога, ако желиш да си унутра, у књижевности. Шта је за тебе значио књижевни живот? Ево, ја не могу без њега, а тек са њим ми никако није лако, све је то облик безизлаза с којим свакога дана морам из почетка да закључим уговор о узајамном подношењу...

Д. А.: Вероватно је неопходно да свако у већој или мањој мери прође кроз разне облике књижевног живота, с тим што ми се чини да је најважније стећи неко искуство у раду редакције књижевног часописа. У том смислу, искуство које сам стекао радећи у редакцијама *Видика* и, нарочито, *Књижевне речи* има за мене непроцењиву вредност. Такође је значајно искуство у раду неке сталешке књи-

жевне организације, што је за мене био рад у управама Удружења књижевних преводилаца Србије и Српског ПЕН центра. Динамичност тих искустава, контакти који се при том успостављају, разумевања која проистичу из ангажовања на разним задацима и пројектима представљају значајне подстицаје који се, једном реализовани, шире даље у све богатијим рачвањима. Међутим, с временом се све то претвара у неку врсту аутоматизма, у играње улоге коју су нам заправо наметнули други, те у неком тренутку – а тај тренутак је различит за сваког од нас – та врста ангажмана, до тада корисна, постаје у ствари највећа сметња и најбоље је напустити поприште. Није то лако учинити, јер се учешће у књижевном животу преобразило у својеврстан наркотик и човеку се чини да неће моћи да опстане без њега. Нема, наравно, тог наркотика без којег се не може ићи даље, па се исто тако може одустати од активног књижевног живота – тешко је у почетку, али после се показује све више и више предности тог избора. Ја сам, да тако кажем, „кризирао“ када сам дошао у Канаду, но с временом сам постајао све „чистији“, све слободнији, све мирнији, и сада се, далеко од „разуздане књижевне гомиле“, веома добро осећам. Није то савет који сматрам обавезним за све писце – ипак је, на сву срећу, свако од нас различит и свако треба да трага за својим решењима (и нема сумње да је добро што неки писци целог живота остају активни у самом средишту књижевног живота) – али би сваки писац, ако ништа друго, бар требало да пази да не буде увучен у раље „књижевне чаршије“, тог несрећног али неизбежног аспекта књижевног живота.

М. П.: За крај, ако краја има, реци ми како у овом тренутку гледаш на свој књижевни опус, да ли си га таквим замишљао када си почео да га пишеш, шта мислиш да је најбитније у њему, које књиге сматраш тачкама промене, шта, по твом мишљењу, карактерише твоје приче и романе и какво место те књиге заузимају у твом животу? Опиши ми ту еволуцију и покушај да опишеш где се тренутно у писању налазиш.

Д. А.: Када погледам уназад, не успевам да пронађем тренутак у којем сам помислио: „Бићу писац.“ Можда таквог тренутка никада није ни било? У сваком случају, није било тренутка у којем сам видео пред собом свој књижевни живот и опус или сачинио план за њихово остварење, план којем сам се касније у потпуности посветио. Једна ствар је, једноставно речено, водила у другу, али би најискреније било рећи да ни сада не знам зашто се све тако десило. Ако покушам да на себе и оно што сам урадио погледам „непристрасним“ оком, видим некога ко – када се већ нашао у вртлогу књижевног живота – највише енергије посвећује раду (списатељском, преводилачком, уређивачком) на побољшању односа према краткој причи код нас. У том смислу, *Опис смрти* видим као своју прву битну књигу, књигу која је, захваљујући Андрићевој награди, заинтересовала читаоце, али и која представља крај прве фазе мојих списатељских интересовања. Збирком *Фрас у шупи* отворио сам нову фазу – још радикалнију фрагментизацију и огољивање текста, још дубљу повезаност са елементима тзв. масовне културе, још нападнију метатекстуалност. Та фаза је за мене завршена збирком *Пелерина,* а наредна, која и даље траје, отворена је мојим првим „правим“ романом, *Кратком књигом.* То је фаза дужих текстова, релативно мирнијег приступа форми и језику, и наравно, фаза заинтересованости за неке теме које нису раније биле присутне у мојој прози, о чему смо сасвим довољно говорили. Не знам да ли постоји још нека фаза која ме чека у будућности, а искрено говорећи, то ме и не занима. Када ми се пише, пишем, а када ми се не пише, не пишем – то је целокупна „филозофија“ мог стваралаштва. Никада нисам веровао да писац има неку улогу, било

какву улогу, осим да следи инспирацију када се појави, ако се појави, или да ћути, уколико нема надахнућа на видику. Моје књиге говоре о мојим боловима и радостима, о мојим настојањима да схватим свет, да се снађем у лавиринту свести, да откријем структуру језика, да на тренутак будем неко други или управо онај који јесам, и – гледано из те перспективе – чине ме срећним. И то је, бар за мене, сасвим довољно.

■

Пећ

Давид Албахари

Само једном сам био у Пећи. Наравно, у Пећи сам се родио и провео прва три или четири месеца живота, тако да се претходна реченица односи на период после одласка из Пећи. Прво смо се, дакле, преселили у Ћуприју. Шест година касније, наставили смо да се крећемо према северу и стигли смо у Земун. Ћуприја је тада постала средиште наше породичне носталгије, и моја сестра и ја проводили смо тамо сваки зимски распуст. Лети смо одлазили у мајчино село у Босни, обично крајем августа, када нам се придруживао отац, а пре тога, током јула, одлазили смо са школом или јеврејском општином на море. У Пећи, међутим, био сам само једном. Не сећам се колико сам тада имао година, можда дванаест или четрнаест; једино сам сигуран да нисам имао тринаест, јер сам те године, односно тог лета, први пут путовао у Израел. Мој стриц, који је живео у Нахарији, покушавао је да ме наговори да се припремим за бар-мицву, у ствари, за обред стицања верског пунолетства, али ја сам тврдоглаво одбијао да научим да прочитам одговарајући део Торе на хебрејском. Не знам шта је био прави разлог за такву упорност: можда сам страховао да ће ме тај ритуал потпуно променити, те да више нећу бити оно што сам у тринаестој години мислио да јесам; ако је то био разлог, онда је био апсурдан, јер већ ме је сам боравак у Израелу неповратно мењао. Додуше, тада то нисам знао, и до сазнавања промене протекло је доста година, седам или осам. Толико ми је требало да дефинитивно осетим у себи оквире јеврејског идентитета, те да са искреним уверењем кажем: Ја сам Јеврејин. Међутим, први идентитет оформио сам неколико година пре тога, док сам још био у гимназији: открио сам рокенрол и веома брзо су Фетс Домино, Литл Ричард, Бади Холи, потом групе *Битлс* и *Кинкс*, уобличили мој рокерски идентитет. Прво сам, дакле, постао рокер; тек после тога постао сам Јеврејин, и између та два окви-

ра кретао сам се свих наредних година, све до данашњег дана. Дух јеврејства и ритам рока утицали су на све што сам касније радио, говорио и писао; све то је, у суштини, настајало у кретању између та два пола, као да је између њих постављен двосмерни мост преко којег сам се ужурбано кретао од једног до другог идентитета, безброј пута урањајући у њихове разне сегменте. Међутим, у Пећи сам, као што сам рекао, био само једном, тако да ништа из тог града, из чињенице мог тамошњег рођења, није оставило трага у мени. Осим једне ствари: наиме, током те посете, у једном од локалних биоскопа гледао сам филм *Годзила, морско чудовиште*; Годзила је, много година касније, постала јунакиња једне од мојих прича, усамљена жена која се трагично заљубљује у мог оца, премда ни мој отац, у тој причи, није био равнодушан према њој. Али пре тога долази Фокнер: тада сам био у земунској гимназији, и запрепашћено сам бленуо у раскошност форме његових романа; читао сам их даноноћно, не усуђујући се да дишем. То је била трећа тачка мог духовног ослонца, преостало ми је само да их следим, што радим и данас, скоро четрдесет година касније, с тим што се њихова међуигра не одвија више поред Дунава, већ поред реке која се зове Боу, и не у равници, него у подножју Стеновитих планина. Тамо ми је, у ствари, први пут пало на памет да сам у Пећи био само једном, не рачунајући сам чин рођења; отишао сам, наиме, у биоскоп да погледам нову верзију *Годзиле*, и док сам је гледао, сетио сам се како у фијакеру пролазимо пећким улицама а до нас допире нечији повик: Ено га доктор Албукари. Мој отац је био лекар, гинеколог, и радио је у пећкој болници две године, после рата, када смо се родили моја сестра и ја. Исте вечери ишли смо у биоскоп: неко је, не сећам се више ко, повео мене и сина људи код којих смо одсели, и када се Годзила појавила на платну, препао сам се. Можда сам тада помислио на оца, можда то објашњава настанак моје приче о трагичној љубави између Годзиле и мог оца, али када сам једном почео да мислим на њега, нисам више могао да престанем. Одмах да додам да сам мислио и о мајци; заједно или свако за себе они су улазили у моје приче и романе кад год би то пожелели; понекад сам био тек њихов писар, ништа више. У Пећи сам био само једном, и то ми је било довољно, али за оца и мајку није била довољна једна прича или један роман: заузели су безброј прича и два романа, свако свој. Тада више нису били међу живима, а ја сам учио да нисам више ничији син већ да сам нечији отац. Велика је то разлика; још увек учим и понекад мислим да никада то нећу савладати. Има ствари које увек остану изван нашег домета; ниједна мера напора није довољна; што се више трудимо, све даље смо од њих. И онда, одједном, живот постаје збир успомена, процес непрекидног поређења, списак урађеног и списак неурађеног, дуго путовање у ноћ, гребање по успоменама, тајац. То је добра реч, јер подсећа на тајну и на мук који треба да је прати, односно на оно што ипак није написано, што је остало неизречено, сакривено, утуткано у заборав, као дупло дно или тајна врата које ни најизвежбаније око не може да примети. Гимназију сам завршио у Земуну: био сам осредњи ђак, заинтересован једино за српски и енглески језик; хтео сам да студирам биологију, али нисам примљен, и тако сам се уписао на Вишу педагошку школу, на Одсек за енглески језик и књижевност. Тада сам већ дубоко утонуо у свет књижевности, почео сам да пишем и преводим, и знао сам, и не знајући то, да никада више нећу искорачити из тог света, чак и ако то некада будем хтео. Имао сам дугу косу, мислио о себи као бунтовнику, а заправо сам био миран као миш, сатима сам седео уз књиге, читао, бележио, писао и преписивао. Пећ ми није падала на памет, осим као податак који сам уписивао

у разне формуларе и документе. Тамо сам, уосталом, само једном био, давно, и сећам се сунчаног дана који сам проводио у дворишту ограђеном високим зидом, али не знам шта је било иза тог зида, можда није било ништа, можда је био крај света, последњи степеник пре празнине. Писао сам после о тој празнини, пишем и даље, јер све што се напише је облик удварања тој празнини,ташта нада да ће се празнина смилостивити на онога који јој се додворава, да ће бар бити милостива према трагу који оставља онај који пише, иако она не хаје, никада није хајала, и исто то чини, односно не чини у сваком глаголском времену које постоји. Да, оно што не постоји – постоји заправо у свим временима, док оно што постоји – постоји само у садашњем времену, а ипак жудимо за тим тренутком, без обзира на његову скромну величину. Садашњост је зрно, садашњост је мрва, садашњост је иверак отпао од кладе времена. Могла би се та реченица употребити у некој причи, зар не? Можда тако човек постаје писац: када почне да препознаје реченице које траже да буду записане, када одједном схвати да у њему пребива глас који га повремено гурка и ћушка као пас који тражи да га изведу у шетњу. И онда брзо, брзо, хитро треба следити ту реченицу, јер ако то не учинимо, она ће клонути, увенути, претворити се у прах, као што ће пас, ако не буде пуштен, после много мука, и уз израз очајања у очима, обавити нужду у предсобљу, пред затвореним вратима. Било како било, када сам једном чуо тај глас, почео сам да га слушам и нисам радио ништа више. Моја аутобиографија је слушање тог гласа; аутобиографија сваког писца је слушање тог гласа; када прочитате аутобиографију једног писца, прочитали сте све остале; све остале су исте као та прва, и све говоре о слушању гласа, који понекад зазвучи као један исти глас, мада је реч о различитим гласовима: хор гласова непрекидно одјекује светом, нечујних гласова, на сву срећу, за друге људе, али зато и те како чујних за писце који и не раде ништа друго него само ослушкују и бележе. Напоран је то посао и помало досадан, морам да признам, јер непрекидно траје и нема се времена за друге ствари, поготово за путовања. Можда зато нисам никад више отишао у Пећ, где сам био само једном, пре четрдесет и више година, тако да не могу да се начудим чињеници да сам упамтио како прелазимо преко моста на путу према биоскопу у којем нас је чекала Годзила. Можда то и није био мост, можда је био мостић, а под њим је протицао какав поток, никако река, како би човек очекивао кад се помене мост: доиста не знам и вероватно нећу никада дознати. Уосталом, није то ни важно за аутобиографију, мада је и глас, онај који, као и сви писци, непрекидно слушам, нека врста моста и спаја нешто у мени са нечим другим у мени, само што ја не знам шта су и где су те две ствари, те унутрашње обале, између којих ходам и бележим све док се не уморим, као што сам сада уморан, тачка. Мора човек да буде строг према себи, ту нема двојбе, иначе би се аутобиографија расплинула као што се све расплињава када је човек попустљив према себи и другима. Дакле, када сам једном почео да слушам глас и да бележим шта ми говори, сви моји дани су постали исти, односно посвећени су истом задатку, једино су се разликовала места на којима сам га слушао, редакције у којима сам радио, уредништва која сам посећивао, уредници којима сам писао или препричавао шта ми је глас рекао. А он је верглао, није престајао. Често ми је причао о оцу, потом о мајци, мање о сестри, касније о мојој жени, али ипак највише о мени. О Пећи је изрекао само две-три реченице, можда ни толико. Можда би, када бих отишао у Пећ, глас био гласнији, разумљивији, можда би ми рекао нешто што неће да саопшти ни на једном другом месту, али касно је сада за то, никада ја више нећу отићи у Пећ, а и

онај биоскоп је вероватно затворен и Годзила сада спава на неком дугом месту. И још нешто: све што сам написао је, заправо, моја аутобиографија, нема потребе да све то поново исписујем. Једино нисам поменуо чињеницу да сам, не рачунајући прва три месеца живота, само једном био у Пећи, тако да сам помислио да је то важно за моју аутобиографију, бар за оне који верују да постоји стварна аутобиографија, и да се чак може записати и у њу веровати, што мени, као некоме ко не верује у речи, никада није пошло за руком, па ни сада, али ако би неко био јако упоран и тражио да своју духовну аутобиографију сведем на једну реченицу, онда би се та реченица претворила у следећи списак: Вилијем Фокнер, Раша Ливада, Петар Вујичић, *Битлси*, Џемс Тејлор, Боб Марли и сваколики реге, Доналд Бартелми, *Ји Ђинг*, зен будизам и Томас Бернхард.

■

Две фотографије

Давид Албахари

Када су сарајевски Јевреји почели да пристижу у Београд уочи избијања ратних сукоба у Босни, у њиховим скромним пртљазима једна ствар је била иста: готово сви су понели албуме са фотографијама. Фотографије су, слутим, дословно постале замена за живот који су остављали за собом, својеврсна потврда да је прошлост доиста постојала. Тада сам се сетио да је и моја мајка током четворогодишњег избеглиштва у Другом светском рату такође свугде носила позамашан албум са фотографијама из живота који се одигравао у годинама пре рата. Не памтим, додуше, да га је икада разгледала, премда је дозвољавала мојој сестри и мени да га листамо и спремно одговарала на наша питања. У оба случаја фотографије су представљале очигледан покушај да се сачува вера у непромењивост света, односно у ону константу непромењивости која казује да је власник фотографија, упркос свему, остао исти.

Размишљао сам о томе данас док сам покушавао да унесем неки ред у албуме и кесе са породичним фотографијама, истовремено се трудећи да избегнем шамарање носталгије која је, чинило се, чучала у свакој од њих. Када сам се ја отиснуо на пут пре десетак година, нисам понео ниједну фотографију. Додуше, мој одлазак није био принудан као у случају сарајевских Јевреја, који су се склањали од рата, или моје мајке, која је бежала из Загреба пред усташама, али ипак верујем да никада не бих понео албум са фотографијама. Слике из мог живота су довољно јасне у мојој свести, а и знатно су живље, те није потребно да носим њихове укочене и каткад неизоштрене копије. Али, данас сам се ипак упитао коју бих фотографију понео када бих морао да се одлучим за само једну од њих. Истог часа, чим је та мисао прострујала кроз мене, знао сам одговор: требало је само да пронађем фотографију. Незадовољан лакоћом избора, пожелео сам да дознам која би била друга, и тај процес одлучивања је знат-

но дуже трајао. Свео сам избор на четири фотографије, потом на три, па на две, и онда само на једну, која је, заправо, била друга. Те две фотографије, помислио сам, замењују цео мој претходни живот. Оне су мој свет.

Прва фотографија

Волео бих да знам шта моја мајка држи у рукама. Раније сам мислио да ми она даје новац, да јој узимам ситнину са длана, али сада увиђам да у рукама, по свему судећи, држи послужавник. Мајка ме нуди колачима, или можда питом, и ја бирам парче које ћу узети. Али, ако она доиста држи послужавник са колачима, или можда са питом, зашто смо напољу? Наиме, ми се налазимо испред улазних врата виле у којој смо становали у Ћ. Оно што слику чини тајанственом јесте чињеница да тај улаз, уколико ме сећање не вара, нисмо користили: улазили смо на стражњи улаз, кроз застакљену терасу, који је водио у кухињу. Зашто смо онда мајка и ја били испред улазних врата? Да ли се нешто догађало у предњем дворишту, у ружичњаку који је гледао на главну улицу? Судећи по мојој левој нози, заосталој на вишем степенику, изгледа као да сам само тренутак раније изашао, мада то може да буде и покрет који показује да ме је мајка позвала и понудила колачима, или можда питом, управо када сам се спремао да уђем у кућу. Види се то у некој врсти полуокрета мога тела, као и у положају мог десног стопала. Све то повећава сумњу у моју тврдњу да тај улаз нисмо користили. Додуше, уколико је то била нека специјална прилика и гости се доиста налазили у ружичњаку, отварање тих врата скраћивало је пут од кухиње, у којој се спремало послужење, до гостију у ружичњаку, и све онда делује уредно и јасно – бар до тренутка док не помислим да то ипак није послужавник: онда све постаје одвише замршено. Али ионако сам хтео нешто друго да кажем: одабрао сам ту фотографију зато што у мајчином покрету видим истовремено апсолутну љубав и неприкривену бригу, као што у свом покрету видим потпуно поверење. Да не држи послужавник, или можда нешто друго, у рукама, она би се сагнула још ниже да ми подигне зарозане чарапе, као што је то безброј пута урадила. Био сам немиран дечак и, док би их подизала, сигурно сам се отимао. Она ме, међутим, није пуштала, а ја сам престајао да се ритам и утапао се у мирис који је испуњавао простор између њеног врата и рамена.

Друга фотографија

Није лако писати о шестогодишњем дечаку који седи у дрвеном авиону. Авион се налази у Врњачкој Бањи (тако пише, очевим рукописом, на полеђини фотографије) и не зна се да ли је дечак управо долетео или се спрема да полети, односно да ли маше онима који су га дочекали или онима који га испраћају. Дечак памти честе одласке у Врњачку Бању, мекике које су куповали од продаваца на шеталишту, честе очеве узвике упозорења: Пази, балега! Вероватно коњска балега, заостала после проласка неког фијакера, и дечак је тада, након очевог узвика, високо подизао ногу. Високо је подигао ногу и када се пењао у дрвени авион. Осећао се помало неугодно, али је доиста веровао да може да полети. Неко му је рекао да подигне руку, и он ју је невољно подигао, као да у шаци држи тежак камен. Вез обзира на то, чуди ме што на лицу нема срећнији израз. Постоји наговештај осмеха, то је тачно, али присутнији су сумња и неповерење. Додуше, можда је све то варка, можда је тај израз само последица прејаке Сунчеве светлости која је сијала право у дечакове очи? Волео бих да могу боље да му видим очи, као што бих волео да знам да ли је носио кратке панталоне. Занима ме и ко је аутор фотографије. Не

[29]

верујем да је отац: вероватно је авион стајао негде у парку, недалеко од већ припремљене камере бањског фотографа коме је, када се дечак сместио, преостало само да притисне дугме. Фотограф је направио ко зна колико стотина таквих фотографија и било му је сасвим свеједно какав израз деца имају на лицу. А дечак је, у ствари, отворених очију сањао како посматра куће и улице са велике висине, и како му са пропланка машу отац и мајка. Зато је и подигао леву руку. Десном руком, која се не види, стискао је управљачку палицу или волан или оно што је неко смислио за такав авион. После, када је фотографисање приведено крају, невољно се подигао са пилотовог седишта и скочио на земљу. Сачекао је да отац плати фотографу и онда су кренули даље. Ту негде, испред или иза њих, биле су мајка и сестра. Сунце је и даље сијало, али сенке су постале дуже. Дечак ће видети ту фотографију тек много година касније, када буде претурао по кутији са породичним сликама, и упитаће се, готово с неверицом, да ли је дечак на њој доиста он. Да, дечаче, ти си то. То сам ја.

Пјотр

Давид Албахари

Двадесет година одлазио сам код Петра Вујичића. У ствари, двадесет две, двадесет три, нисам више сигуран. Одвео ме је Раша Ливада, који се тамо већ одомаћио и улазио у Пјотрову гарсоњеру онако како се ја никада нисам усудио да уђем. У ствари, дуги низ година упорно сам притискао звонце и чекао да ми неко отвори врата. Ако их нико не би отворио, одлазио сам; чак и када бих чуо гласове, ипак сам одлазио, не усуђујући се да притиснем кваку. Тек десетак година касније сакупио сам довољно храбрости за то, премда бих и тада прво кратко зазвонио и онда, не прекидајући кретање, ушао у тесни ходник гарсоњере. У ствари, ту је кретање већ морало да се приводи крају, јер се после два корака ходник завршавао и улазило се у собу у којој, поготово уколико је неко већ био у њој, ионако није могло да се хода. Понекад, пак, није могло ни да се уђе у собу, толико људи се већ тискало испред Пјотровог писаћег стола, нарочито у време сајма књига, и тада је само могло да се вири преко нечијег рамена. Дим од цигарета је повремено био толико густ да је било сасвим свеједно да ли је неко пушач или непушач. Касније су људи постали увиђавнији, првенствено због Пјотровог здравља, иако он није никада изрицао забране. У ствари, нисам сигуран да је то тачно: ту тврдњу сам напросто измислио, иако нисам измислио Пјотрову болест, његову астму, пумпицу, апарат за јонизацију ваздуха, лекове које сам му донео пред крај живота. Тада се гасио и смањивао, и изгледало је да никада неће стати, да ће напросто ишчезнути или се, већ сасвим смањен, сакрити негде од нас. Када сам почео да долазим, у време када су се шездесете повлачиле пред седамдесетим, био је у напону снаге, и нисам веровао да ћу га икада видети немоћног, усахлог, са оним погледом у очима који већ допире са друге стране, *оданде*. Наравно да нисам веровао, јер сам тада, дакле, почетком седамдесетих, био убеђен да живот нема краја. Свашта човеку пада на

памет када је млад. У ствари, боље би било да се рађамо стари, већ пуни искуства: младост је залудно доба. Пјотр се с тим не би сложио, сигуран сам. Имао је стрпљења за младе почетнике и није га мрзело да чита прве објављене приче и песме. Седео сам наспрам њега, писаћи сто је био између нас, а он ми је стрпљиво објашњавао где грешим у својим раним причама. Стално понављам да ми је рекао да не смем да измишљам, већ да треба да пишем о ономе што најбоље знам: о својој породици. Натерао ме је да чупам породичне приче из мог оца, који није био претерано говорљив, за разлику од моје мајке, која је умела сочно да приповеда. Захваљујући Пјотру, они су ушли у моју прозу, и још су у њој. У ствари, да није било Пјотра, ко зна да ли бих и даље писао. После, када ми је изашла прва књига прича, однео сам му примерак и он ме је пољубио у чело. Чело ми је било покривено знојем, јер сам журио да му донесем књигу и скоро сам трчао београдским улицама, и видео сам како му се лице криви од горчине. Сада сам готов, помислио сам, или бар мислим да сам тако помислио, уверен да ће га горчина мога зноја навести на негативан суд. У ствари, он је био срећнији од мене. Умео је да се радује, то хоћу да кажем. Сигурно је имао и суморне тренутке, свако их има, али понајвише сам у његовој гарсоњери осећао набој радости. Или је то ипак била радна енергија? Нешто је стално струјало тим малим простором, можда и није важно шта је то било, важан је био сам тај ток, то осећање припадности, као да смо, ми који смо тамо одлазили, били чланови неког тајног друштва, некакви „пјотровци", посвећеници који су општили једни с другима посредством тајанственог језика. У ствари, има у томе истине, премда нема тајне. Из Пјотрове гарсоњере шириле су се нити књижевних веза, преводилачких канала, познанстава и сарадничких спона:ући у његову гарсоњеру заправо је значилоући у језгро књижевног живота, у матрицу која је обликовала и нудила се да буде обликована. Све то пада ми на памет док гледам фотографију коју је фебруара 1980. године снимио Петар Катанић. Пјотр седи за својим затрпаним писаћим столом, блажен као Буда, док нас петорица глумимо озбиљност иза његових леђа: Зоран Враголов, Раша Ливада, Коља Мићевић, Божидар Зец и ја. Пјотров сто је касније постао још затрпанији, тако да онај који би седео испред стола понекад не би ни могао да види Пјотра. У ствари, морао би да истегне врат уколико би желео да га види. Ја сам, пак, највише волео да стојим и, кад год би ми се указала прилика, стајао сам поред прозора или близу улаза у собу, као да сам се сваког часа спремао да одем. На фотографији се не виде гомиле грамофонских плоча: Пјотрова колекција класичне музике. Не знам шта се десило са тим плочама, не знам ни шта се десило са његовим књигама, преписком и дневницима. Поново измишљам: овог пута његове дневнике. Не верујем да их је писао. У ствари, сумњам да је имао времена за њих. Ако сам погрешио, неко ће ме исправити, а негде сам сигурно погрешио, сећања су варљива, свако памти свој свет, свако има свој угао, свако прича своју причу. Па, и нас петорица: да ли смо се договорили да се нађемо тог фебруарског дана у Пјотровој гарсоњери да бисмо се сликали? Претпостављам да је Коља тих дана боравио у Веограду, па смо одлучили да поведемо Петра Катанића, који се у то време још бавио фотографијом, и поређали се иза Пјотра као ученици иза омиљеног учитеља. Али, зашто смо озбиљни? Очигледно је да глумимо, види се то по осмеху који титра на уснама Зорана Враголова и који чак ни његови бркови не успевају да прикрију. Коме је та озбиљност пала на памет? Сигурно не Пјотру: он се, уосталом, смеши. У ствари, нема то никаквог значаја, премда ми се у овом часу чини да је без тог податка ова фотографија неупотребљива, што, наравно, није тачно, јер не знам ни шта се де-

силo после тога: да ли смо сви изашли из Пјотрове гарсоњере у исто време, да ли је наишао још неко кога нисмо хтели да укључимо у групни портрет, да ли смо се Петар Катанић и ја заједно вратили у Земун, да ли је Пјотр изашао с нама и упутио се у шетњу Кнез Михаиловом улицом, у потрази за књигом коју још није видео или филмом који још није гледао? Мене је пут у сваком случају водио на Зелени венац и вероватно сам журио кући на ручак. Касније тог дана, увече, сасвим сигурно сам свратио код Петра Катанића и сишао у његову фотолабораторију да гледам како прави фотографије. Под црвенкастом светлошћу наша лица су била другачија, озбиљност је на њима почивала као додатна густа сенка. Само је Пјотр био исти. Осмех се разливао преко његовог доброћудног лица, док је фотографија тонула у воду. Добро сте испали, рекао је Петар Катанић, подигао фотографију из црвене пластичне посуде и окачио је на жицу да се суши. Капи су се откидале са њеног руба и падале на бетонски под. У ствари, такви детаљи, ти поточићи који су се преко наших лица сливали на под, с годинама постају веома важни и претварају се у срж успомена. Примећујем, такође, да су двојица са ове фотографије умрли, да двојица живе изван земље, да један и даље преводи филозофске текстове, да је један сишао у пакао и вратио се назад, да су тројица из Земуна, да су двојица тада живели у неком крају Новог Београда, да су сви волели да одлазе у биоскоп, да се тројица нису никада женили, да су се двојица развели, да један пише прозу, да нико од њих не зна кинески или јапански. А онда је Петар Катанић притиснуо дугме на фотоапарату, блиц је севнуо, тренутак озбиљности се завршио, и сви смо заграјали као да смо знали да се више никада нећемо поново окупити у тој соби или било где.

■

Нове приче

Давид Албахари

Оливер

Још пре него што је Оливер умро, сви су сматрали да ја треба да говорим на његовој сахрани. Сви осим мене. Стајали смо око његовог кревета и препирали се пригушеним гласовима. Гласови су нам били пригушени зато што су Оливерове очи биле затворене и нисмо хтели да га пробудимо. Оног тренутка када је отворио очи, прво лево а онда десно, заграјали смо. Неки су одмах сели на кревет, као да су у својој кући. Никада ја у болничкој соби не бих помислио да сам у свом дому, чак и кад би донели мој лежај. Мој лежај не би био мој лежај ако би се налазио на неком другом месту, као што ни друга соба не би могла да буде моја соба чак ни кад би је офарбали истом бојом и пренели мраве који понекад нађу пролаз у окцима мреже против инсеката. Али, очигледно је да нису сви људи исти, па ме не би изненадило када би неко скинуо ципеле и увукао се под покривач поред Оливера. Оливера би то убило или би га бар навело да трепери као лист брезе на ветру, уз цвокот зуба и сузне очи. Тако је било када сам се ја једном увукао испод његовог покривача: зуби су му толико ударали, да сам се уплашио да ће му се поломити, а из очију су му текле праве, крупне сузе. Нисам се дуго тада задржао у кревету, углавном због влажне јастучнице, која је у мени пробудила страх од прехладе. Оливере, Оливере, рекао сам и отишао. Нисам сачекао да одговори. Нисам га, уосталом, ништа питао, зашто бих се онда надао одговору? После је све било другачије: донео сам му брескву и он је мање дрхтао, можда због тога што су му зуби били заузети угризима у сочан плод. Уместо сланих суза, с браде су му се откидале слатке и лепљиве капи. У кревету је и даље било тесно, премда подношљивије него први пут, и сигурно пријатније него сада, када већ четворица седе на изгужваним чаршавима, док се

остали наслањају са разних страна и непрестано се померају, што чини да се кревет љуља и шкрипи. Тако, ваљда, мора да буде када се праве важни договори, претпостављам да је и Оливеру то јасно. Он ионако не може да говори, али може, ако хоће, да подигне руку и прекине сваки разговор. С обзиром на то да не подиже руку, закључујем да се слаже са онима који износе разлоге за мој избор за говорника на сахрани. Ако се он доиста сложи, нећу моћи то да избегнем, иако никада нисам волео јавне наступе, поготово на гробљу, где стално морам да мислим на могућност да се оклизнем и паднем у блато или, још горе, у раку припремљену за неког другог. Требало је на то да мислим још пре него што сам се први пут увукао под Оливерово ћебе. Или је то био јорган? Пада ми на памет и перина, али то је био неки други кревет, знатно краћи од Оливеровог, јер су ми ноге извиривале испод перине и висиле изнад пода, тако да је хладни ваздух гмизао по мојим табанима, терајући ме на смех, иако је ситуација из неког разлога била и те како озбиљна. Озбиљна је и ова, у болничкој соби у којој Оливер лежи на кревету, али та са перином била је некако озбиљнија или, можда, свечанија, као да је перина јастуче на којем неки званичник, парадним кораком, доноси орден. Можда би и Оливеру требало да набавимо орден или медаљу? Такви гестови понекад чине чуда и доводе до осетног побољшања, и духовног и физичког, иако је тешко замислити било какво побољшање у Оливеровом случају. Кад би се насмејао, и то би било нешто, али нико не памти када су му се последњи пут развукле усне. Само пиљи у нас оним великим очима, онда подигне поглед према таваници, потом затвори очи и, када их отвори, поново зури у нас. Очи су му велике и, последњих дана, као да постају све веће. Да сам сâм у соби с њим, уплашио бих се. Не знам шта би други радили на мом месту, али слутим, имајући у виду да ме терају да говорим на Оливеровој сахрани, да не би ни ушли сами у собу. И раније, када су му очи биле мање, ко зна колико пута сам их затицао испред врата, с тим што су увек имали спремно објашњење, тврдећи да су хтели да пуше или да је мирис у соби неподношљив или да су изашли када је наишла болничарка, а сви знамо како су болничарке строге и како не воле да их ометају у ономе што треба да ураде, поготово ако је реч о прању пацијента или промени завоја или вршењу нужде. Ја сам на све то одмахивао главом, хватао кваку и улазио у собу, што је допринело, нема сумње, њиховом заједничком предлогу да ја будем једини говорник на Оливеровој сахрании. Погледам Оливера и покушам снагом воље да га наведем да подигне руку и спречи их у доношењу таквог закључка, али он гледа у таваницу и мало после затвара очи, тако да почињемо поново да говоримо пригушеним гласовима. Они који су сели на кревет, а већ их има седам, сада се не усуђују да устану, јер се боје да би те кретње, ма како их нежно извели, допринеле да се Оливер пробуди, уколико је доиста заспао, или да се расани ако га тек сада хвата сан. Ето још једног доказа да између седења и стајања нема разлике, поготово у болничкој соби. Онда помислим да Оливер и није заспао, већ да ослушкује о чему говоримо, и да ће после, након нашег одласка, све прибележити у блокчић са тврдим корицама. Када умре, морам да се сетим да потражим блокчић међу његовим стварима, ко зна шта је он све уписивао у њега. Не би ме изненадило да је ту и епизода са перином, или са ћебетом, или са оним испод чега сам се подвлачио, настојећи да избегнем његове сузе. Вероватно нећу бити једини који ће трагати за блокчићем; сигурно нећу бити једини; није Оливер стално плакао само због мене. Осим тога, сваким даном има нас све више у болничкој соби, и понекад

морам да се пропнем на прсте да бих видео његово бледо лице, уоквирено плаветнилом јастучнице. У праву су медицинске сестре што се љуте, иако се размичемо пред њима као класје под ударима ветра. Међутим, када се поведе реч о сахрани, и даље сви гледају у мене. Сви осим Оливера. Његове очи су затворене, а фина мрежа крвних судова која се назире на капцима подсећа ме на сенке испод дрвореда преко којих сам прескакао док сам се враћао кући из школе. Када Оливер умре, поменућу те сенке. Поменућу их одмах на почетку, без оклевања. Рећи ћу: Данас ћемо говорити о сенкама. Оливер би то волео да чује, знам, и зато ћу говорити мало гласније, ево овако.

Венедикт

Венедикта смо сви волели. Он је увек доносио вотку, без обзира да ли је напољу сијало сунце или падао снег. И могао си на њега увек да сеослониш, јер је био тачан као сат. Звук сирене још не би уминуо у ваздуху, а он је већ отварао врата и вадио вотку из ташне. Некад је доносио и кифлице, али то је већ друга прича.

\- - -

Венедикт је био најбољи. Он је увек доносио вотку. Дању, ноћу, било када. И доносио је добру вотку: попијеш једну чашицу и одмах си могао да певаш. Наравно, нико није певао, није било згодно. А и Венедикт се љутио када би неко певао. Није ништа говорио, али видело се како се мршти. Зато сам увек ударао лактом оне који би почели да певају. Шта хоћете, говорио сам им, да Венедикт више никада не дође, да више никада не донесе вотку? Једном ме је, међутим, Виктор упитао да ли сме да рецитује, а ја нисам знао шта да му кажем.

\- - -

И ја сам волео Венедикта. Не толико због вотке, коју је он увек доносио када би долазио, колико због његових насмејаних очију. Сви остали су увек гледали смркнуто или безизражајно, а Венедикту су се увек шириле боре око углова усана и поред десног ока. Лево му се такође смешило, али из неког разлога капак му је непокретно висио на том оку. Можда је у младости био боксер, ко би то могао да зна? Али, осмех је најважнији. Тада је и вотка боља.

\- - -

Не знам зашто су свима пуна уста тог Венедикта. Доносио је вотку, у реду, али зар је то толико значајно? По мени, он је био исти као и сви остали. Вотка је само маска, ништа више, међутим, не можеш то свима објаснити. Неки су слепи код очију, неки су глуви код ушију, а неки заблентаве када виде флашу вотке. Али, да не грешим душу, његова вотка је ипак била најбоља.

\- - -

Ја не пијем. Венедикт ме не занима. Вотка је отров.

\- - -

Добар је тај Венедикт. Он увек доноси вотку и прича са свима. И ништа не пита, само слуша. Онда, када завршиш причу, потапше те по руци или ти стисне раме. Једном сам видео како му се очи пуне суза, мада не знам с ким је тада разговарао. Са мном није.

\- - -

Ма, пусти ме тог Венедикта. Јесте, доносио је вотку, али није вотка најважнија ствар на свету. А и не можеш стално да је пијеш. Некада би боље дошло једно обич-

но пиво. Зашто он никада није донео неку флашу пива? То бих волео да знам.

- - -

Неки стално причају о том Венедикту: донео Венедикт ово, рекао Венедикт оно, дао Венедикт овоме, послао Венедикт ономе. Не знам одакле им те приче, јер ја га никад нисам видео. Кад би неко ушао у собу и рекао да је Венедикт дошао, ја сам одмах устајао и одлазио у део за посете, али никада га нисам тамо затекао. Где је Венедикт? – питао бих. А неко би увек рекао: Малопре је отишао.

- - -

Ево шта сам до сада чуо о Венедикту: Венедикт је низак. Венедикт је висок. Венедикт има леп тен. Венедикт не види на лево око. Венедикт пева оперске арије. Венедикт има кукаст нос. Венедикт говори дванаест језика. Венедикт је див. Венедикт је дебео као прасе. Венедикт је мршав. Венедикт не зна шта ради. Венедикт је брз. Венедикт је спор. Венедикт не уме да говори. Венедикт има дугу косу. Венедикт је ћелав. Венедикт трчи као зец. Венедикт увек носи кишобран. Венедикт је прави човек. Венедикт није Венедикт. Венедикт је усамљен. Венедикт нема никога. Венедикт има брата близанца. Венедикт не уме да сабере два и два. Венедикт је добар. Венедикт је зао. Венедикт ћути. Венедикт се смеје. Венедикт плаче.

- - -

Доста ми је тог Венедикта. И та његова вотка, ђавоља је то работа: што је више пијеш, све си жеднији.

- - -

Венедикт је закон, немам више шта да кажем.

- - -

Мене само занима да чујем ко је њега стварно видео, ко је пио његову вотку? Сви говоре о њему као да се свакодневно друже, а када их мало притиснеш, нико не уме да га опише. Једни кажу да има бркове, други наводе да је ћосав, трећи кажу да је проћелав, четврти се двоуме око боје очију, пети веле да је пуначак, шести помињу његове мишиће, и да не набрајам даље. Понекад се питам да ли Венедикт доиста постоји?

- - -

Венедикт дође онда када му се најмање надаш. Они који причају другачије, или они који не верују у њега, могу и даље да буду неверне Томе, али то на Венедикта, или на мене, неће ни најмање утицати.

- - -

Ја волим вотку. Волим и Венедикта. То је све.

- - -

Понекад, кад легнем и светло се угаси, помислим у новом мраку: Сутра Венедикт сигурно долази и доноси вотку. Онда лакше заспим, а и језик ме пече као да сам већ испразнио прву чашицу.

- - -

Лако је волети Венедикта. Дај да видим да волите неког другог. Неког ко долази без вотке и којекаквих ђаконија. Неког ко дође и рашири руке, а у њима нема ничега.

- - -

Могу сада да причају шта год желе, али када је Венедикт долазио и доносио

вотку, сви су се утркивали ко ће више да га воли. Сада, када више не долази, они изигравају неку памет. Јебеш памет без вотке, шта ту има друго да се прича?

\- - -

Волео бих једном да сретнем тог Венедикта. Може и без вотке.

\- - -

Пробудио сам се једне ноћи и у углу спаваонице видео сам Венедикта. Био је сав окупан светлошћу, насмешен, са дугом брадом, и као да је лебдео. Махнуо ми је десном руком и ја сам му одмахнуо, такође десном руком. Онда је он нешто рекао, јасно сам видео како му се покрећу усне, али ништа нисам могао да чујем. Помислио сам да устанем, да му приђем, али он ми је припретио укрућеним кажипрстом. Капци су ми одједном постали тешки, морао сам да их затворим. Када сам после неког времена успео поново да их отворим, Венедикта више није било. Само се још мало оног сјаја задржало на месту на којем је лебдео, а после је и сјај ишчезао, и завладао је мрак.

\- - -

Венедикте?

Удаљавање

Последњих дана Александар Кон је осећао како се његова жена све брже удаљава од њега, као да се спушта низ углачани тобоган. Сетио се како су пре двадесетак година водили Сару на игралиште и пуштали је управо низ такав тобоган: он се пењао заједно с њом до врха, смештао је на почетак, показивао како да држи ноге, а његова жена је чекала на крају кривудаве стазе, спремна да је прихвати пре него што склизне на песак. Колико је та лимена путања могла да буде дуга? Три-четири метра, ни толико, али Александар Кон је добро памтио ужас с којим је пратио Сарино удаљавање. Сваки пут је осећао да одлази заувек и био је на рубу суза док је силазио низ металне степенице, ослушкујући веселе Сарине повике у мајчином загрљају. Најстрашније му је било када се она једном, на пола пута, тачно тамо где је почињала кривина после које више није могао да је види, окренула према њему и махнула му. Помислио је да ће му срце препући, а када се мало касније, на дрхтавим ногама, приближио месту на којем је његова жена грлила Сару, био је уверен да неће преживети ћеркин стварни одлазак.

Када се то десило, он чак није ни био код куће да се поздрави с њом. Одлазак се заправо одиграо знатно раније, јер је последњих месеци она углавном боравила код младића са којим се тада забављала. Те вечери је званично отишла да живи с њим, а претходног дана је одлучно одбацила сваки предлог родитеља да сачека док се не венчају. „Ко је уопште говорио о венчању?“, викнула је пре него што је залупила врата. Наредног дана Александар Кон је стрпљиво саслушао своју жену, која је покушавала да га наведе да остане код куће, и објаснио јој да мора да иде на дежурство. Његова жена је била уверена да би њих двоје заједно успели да убеде Сару да се предомисли, али Александар Кон је био непопустљив. Отишао је на дежурство, и од тог дана његова жена је почела да се удаљава од њега, прво готово неприметно, потом све брже и брже, све док га брзина удаљавања није подсетила на тобоган на дечјем игралишту, преко пута њихове куће.

Пришао је прозору и провирио напоље. Игралиште се и даље налазило на истом месту, али тобоган низ који се Сара спуштала није више био тамо. Уместо њега, видео је пластичан тобоган, направљен као замак са одбрамбеним бедеми-

ма и кулом стражаром. Никада не би он довео Сару у тај замак, то је сигурно, јер га је велика пластична играчка неодољиво подсећала на затвор. На старом тобогану, углачаном од бројних малих стражњица које су се спустиле низ њега, Сара се осећала слободно и неколико пута је, ширећи руке, узвикнула: „Ја сам птица. Ја сам лептир. Ја сам врабац.“ Не би она то рекла да се спуштала низ такву ругобу од тобогана која је сада почивала на игралишту. Шта би уопште могла да виче док је тобоган носи у унутрашњост замка, у тамницу? Требало би да је позове телефоном, да јој каже да је срећна што се родила у право време за праве тобогане, али онда се сетио да би слушалицу могао да подигне њен младић, што је истог часа у њему угасило жељу за телефонирањем. Како се уопште тај момак звао? Није могао да се сети, мада није био сигуран да је икада чуо његово име, а и видео га је, колико се сећао, само једном. Била је недеља, досадна као свака недеља, и Александар Кон је без куцања, уверен да Сара није код куће, отворио врата њене собе. Трагао је за новинама, с намером да погледа шта игра у биоскопима; уместо тога, угледао је њеног младића, потпуно голог. Стајао је насред собе, непокретан, без имало стида, као да чека шта ће му Александар Кон рећи. А он није ништа рекао: само се накашљао и полако затворио врата, премда је касније морао да призна себи да је током тих неколико тренутака углавном пиљио у његов полуукрућени уд, питајући се у себи, и онда и сада, да ли је могуће да је тај уд био у телу његове ћерке. Онда га је обузела љутња и морао је да изађе из стана, застрашен од гнева који је растао у њему невероватном брзином; сада, међутим, осећао је само тугу и некакву тупост, коју није могао нигде да сврста.

Некада давно то би испричао својој жени, као што јој је препричавао све што је сањао и што му се догађало. Неке годовштине причао јој је по неколико пута, посебно ону згоду са непознатом женом у пренатрпаном аутобусу. Стицајем околности, ношена притиском људи који су покушавали да уђу, жена се наслонила на њега и њена стражњица је дотакла дно његовог стомака. Аутобус је кренуо, и док су се сви љуљали и гурали, Александар Кон је осетио како му се уд подиже, постајући све чвршћи. Покушао је да се одмакне од жене, али његово тело свугде је наилазило на непропустљив зид других тела, а онда је осетио да се жена заправо још више прибија уз њега, полако покрећући стражњицу, све док његов уд није легао у простор између њених гузова. „Јеси ли свршио?“, питала га је његова жена сваки пут када би дошао до тог места, и он је увек одговарао одрично, иако је у стварности доиста свршио, што је жену испред њега навело да престане да се мешкољи, и убрзо је, можда већ на првој наредној станици, изашла из аутобуса. У његовој причи, вожња је трајала још неколико станица, све до градског парка, где су заједно изашли, она отишла десно а он лево.

„Луд си“, говорила му је жена, „требало је да је пратиш. Ја бих је пратила.“

„Ти као ти“, питао је, „или ти као кад би била мушкарац?“

„Ја као ја“, одговарала је његова жена. „Зашто би требало да се претварам у мушкарца?“

Александар Кон није умео да одговори на то питање, као што није умео да одговори на питање зашто се његова жена удаљавала од њега. Нека питања, тешио се, морају да остану без одговора, али то није била утеха када би увече легао и осетио празнину која га је раздвајала од његове жене, потпуно припијене уз даљи руб кревета. Није ни покушао да јој се приближи, застрашен од могућности да она једноставно устане и пређе на други лежај. Овако је бар могао да је чује како дише и да се нада да ће она, уколико усни неки немиран сан, пружити руку или

ногу према њему и додирнути га. Међутим, она је спавала непокретно, тако да се питао да ли уопште сања ружне снове. Нико, рекао је себи, нико не може увек да сања лепе снове, раније или касније уснмће она неки гадан сан, и окренуће се према њему као да је једино он може сачувати од зла од којег ће јој цвокотати зуби. Али, узалудно је чекао и борио се да остане будан: пролазиле су ноћи, а она се није померала, једино што је, чинило му се, делимично већ спавала поред ивице, лебдећи у ваздуху, налик на жену коју је хипнотизер начинио крутом као даску.

„Зар ти никада ништа не сањаш?“, упитао ју је једног јутра. Била је субота, седели су у дневној соби, пили кафу и читали новине. У ствари, само је она читала новине; његово лице било је толико подбуло од неспавања да је једва успевао да гледа кроз отечене капке.

„Ја?“, упитала је као да се у дневној соби налазило бар туце људи. „Шта ти пада на памет? Па, ја не престајем да сањам. Од тренутка када легнем, па све док ујутру не отворим очи, живим у једном дивном сну.“

„Стварно“, упитао је, „шта га чини тако дивним?“

Она га је намрштено погледала; гледала га је дуго, тако да је зажалио што јој се уопште обратио. „Мислим да не желиш то да чујеш“, рекла је на крају.

Он је био упоран, али не превише, и два-три пута је поновио да би било боље да му то каже. Онда је престао да је запиткује и посматрао је како јој се једва приметно померају усне док чита. Нису се стално померале, повремено су мировале, напућене, као да се одмарају.

„Нећу ти рећи“, рекла је његова жена, не подижући поглед.

„Знам“, рекао је. Није више имао шта ту да ради; устао је и отишао у купатило да се обрије. Кожа на лицу била му је уморна, истегљена, и помислио је да изгледа као један од Далијевих расточених часовника. Жилет је запињао, остављао крваве трагове и, када је завршио са бријањем, осећао се горе него на почетку. Његова жена је и даље седела у дневној соби, загледана у новине. Александар Кон је помислио да би требало нешто да каже, али ништа му није падало на памет осим да га кожа на врату ужасно пече, а то, знао је, његова жена није уопште желела да чује.

И тако се вратио у кревет, што није урадио скоро тридесет година. Када се пробудио, било је подне. У стану је владала тишина, не, у стану су владали откуцаји великог зидног сата: изгледало је као да се време шета из собе у собу, од кухиње до купатила и назад. Александар Кон је скренуо поглед према другом делу кревета, али тамо није било никога. Очекивао је, додуше, потпуно неоправдано, да тамо угледа своју жену, а видео је само њену пиџаму, немарно бачену преко јастука. Ако се она уопште налазила у стану, никакав звук није одавао њено присуство, што је натерало Александра Кона да се и сам потруди да буде што тиши приликом устајања и облачења. У једном тренутку, док је навлачио мајицу преко главе и затекао се у прозирном сумраку, пало му је на памет да јој се можда нешто десило, да се оклизнула у кади или да се шлогирала, али је одмах одагнао ту мисао од себе. Ипак је, када се спремио, обазриво отворио врата од купатила, померајући их полако, као да би сваког часа могла да налете на обамрло тело на плочицама. Купатило је било празно, као и дневна соба, а ни на тераси није било никога. Искорачио је напоље, нагнуо се преко ограде и погледао у двориште: било је пусто, не рачунајући пругасту мачку која се излежавала на сунцу. Остала му је још кухиња, али за њу му је било потребно највише времена. Чекао је све док није осетио како му се зној слива низ слепоочнице, и тада је полако, полуискошен, као рак, прошао кроз ходник и, заклонивши дланом очи, ступио у кухињу.

И она је, попут осталих просторија, била напуштена. Опране кафене шољице сушиле су се на пластичном послужавнику. Поред њих, подједнако чисти, налазили су се тањирићи, кашичица и џезва. Једино није нигде могао да види посуду за шећер. Помислио је да се врати у дневну собу и тамо је потражи, и тада, у окрету, видео је лист папира на столу. Пришао је, узео га и принео ближе очима. Словима неједнаке величине, на њему је писала само једна реченица: Никада те нисам волела. Прочитао ју је још једном, затим окренуо лист и погледао другу страну. На њој није ништа писало. Понадао се да ни на првој страни, када поново окрене лист, неће бити ничега, али реченица је и даље била на истом месту, и по свему судећи, помислио је Александар Кон, остаће ту заувек. Одмакао је столицу, сео и спустио лист на сто. Ако ништа друго, сада је бар знао зашто је сан који је помињала његова жена тако диван – зато што он није био у њему. Пружио је руку и поново узео лист папира са поруком коју је написала његова жена. Можда би требало још једном да је прочита, помислио је. Уместо тога, згужвао га је, откинуо једно парче, ставио у уста и почео да жваће.

Парк

У четрнаестој години, на свој рођендан, Јаков Белић је био сведок убиства. Никоме није то рекао, јер једноставно није знао како да изговори реченицу у којој некога проглашава мртвим. И касније, када је одрастао, језик му се саплитао приликом сваког изражавања саучешћа, а уколико би разговор наставио да се шири, потпуно би отказао послушност. Смрт је, за Јакова, увек била нема, и надао се да ће таква остати. Убиство којем је присуствовао пре толико година, док је још живео у Земуну, потпуно је потиснуо у заборав, тако да је његову поновну појаву у свом сећању доживео као болну превару, иако он није био кривац за то. Наиме, у недељу пре подне, на земунској пијаци, на коју је и даље одлазио, угледао је човека са лицем које му се раније повремено појављивало у сновима. Лице није било сасвим исто, ипак су прошле многе године од тог чина, али Јаков ниједног тренутка није посумњао да то није право лице, а оно што га је додатно уверавало била је чињеница да га је препознао због сенки које су му у пролазу између пијачних тезги, поигравале на челу и образима, исто онако како су поигравале у градском парку онда када је све почело.

Тог дана, на четрнаести рођендан, одлучио је да у посластичарници поједе неколико колача и попије лимунаду, и да после тога оде у биоскоп. Њихов стан је био мали – у једној соби били су његови родитељи, у другој он и млађи брат – и никаква рођенданска забава за школске другове није долазила у обзир. Уосталом, Јаков је више волео да буде сам, те би, да је био приморан да бира између те две могућности, ипак изабрао самотну прославу, као што је после тога, иако му је мајка то понудила, решио да не поведе никога од својих другова. Ставио је новац у џеп, отишао прво у биоскоп *Јединство*, одгледао филм који је био досадан, и онда се упутио у посластичарницу. Појео је парче воћне торте и урмашицу, попио две чаше лимунаде и полако кренуо кући. Ноћ се већ навукла преко неба и, када је стигао до зграде гимназије, градски парк је почивао у дубоком мраку. У ствари, једино је главна алеја, којом је требало да прође до њиховог стана у Вртларској улици, била добро осветљена, што је олакшавало његове муке и ослобађало га страха. Светиљке на осталим стазама нису радиле, у ствари, најчешће су страдале од добро нациљаних каменица помоћу којих су млади љубавници настојали да обезбеде свој скровити кутак на клупи. Када је време било лепо, као што је било на Јаковљев рођендан, клупе су биле пу-

не тамних обриса који су из даљине изгледали као необична бића са две главе.

Сигуран под светлошћу, Јаков је убрзано ходао према удаљеном крају главне алеје, бацајући повремено погледе у непрозирну дубину парка. Током претходне две године често је у школи слушао приче својих другова о ономе што се збивало на клупама, у окриљу мрака, али сваки пут када би га позвали да им се придружи у скривеном посматрању, одлучно је одбијао. Није знао зашто: одбио би их још пре него што изрекну реченицу до краја, и после неког времена престали су да га позивају, а понекад, када би пришао некој групици за време одмора, нагло би заћутали или почели да причају о другим стварима. Да ли је то био разлог што је Јаков, када је већ готово стигао до краја главне алеје, нагло скренуо на последњу бочну стазу, или је можда, како је себи касније објашњавао, једноставно пожелео да на неки неуобичајен начин прослави рођендан, никада се неће дознати. Па и када би се дознало, ништа се не би променило. Јаков је скренуо у мрак, и проћи ће још доста времена док се врати у светлост.

Прва клупа се налазила на неколико корака од главне алеје, тек делимично обавијена мраком, и због тога су се младић и девојка који су седели на њој, закључио је Јаков, само ћутке држали за руке. Како је одмицао, тако су клупе постајале све мање видљиве, док су у исто време са њих допирали све гласнији шумови. Код пете или шесте клупе мало је недостајало да се заустави, опчињен дрхтавим женским уздахом какав никада раније није чуо, и у којем је истовремено препознао радост и бол. Стао је мало касније, када је скренуо на још ужу бочну стазу, уверен да нико не може да га види, а онда се нагло удаљио када је из мрака пред њим мушки глас припретио да ће му сасути зубе у грло. Док је брзао, схватио је да треба да скрене са стазе и да се, преко травњака и шибља, упути према наспрамној алеји, где нико од оних који су седели на клупама неће приметити његово приближавање.

У ствари, ако је нешто умео да ради, помислио је док се наслањао на храпаво стабло, онда је то било прикрадање. Годинама се у том истом парку играо жмурке, јурке и, највише од свега, каубоја и Индијанаца, и премда је то увек било дању, простор му је био добро познат. Безброј пута се туда провлачио, час као Винету, час као Олд Шетерхенд, час као безимени осветник, и одмах се осетио сигурнијим. Мрак више није био извор страха и стрепњи, већ добродошли заштитник. Требало је само да пази да му нека гранчица не кврцне под стопалима, али то је могло да се деси и индијанском поглавици, није смео због тога да губи самопоуздање. Дубоко је удахнуо ваздух, одгурнуо се од стабла и, повијен као лук, почео да се прикрада густој тмини из које је допирало искидано мрмљање. Стигао је до жбуна, застао и ослушнуо, настојећи да одреди путању којом је требало даље да се креће. Облизао је кажипрст и подигао га у ваздух: тако је проверавао има ли ветра и одакле дува. Никад се не зна какво чуло мириса може неко да има. Судећи по томе где је осетио благу хладноћу на прсту, ветар је дувао у његовом правцу, што га је лишавало неких брига, али зато га је поглед у небо упозорио да пожури, јер су облаци почели да се разилазе и ускоро, слутио је, између њих измигољиће се месец.

Шумови и пригушени гласови допирали су са леве стране и Јаков се упутио према њима. Провукао се испод неких ниских грана, онда пажљиво обишао два грма, и тада су гласови постали разговетнији. Између њега и клупе налазио се само још један грм. Спустио се на траву, легао на трбух и вешто препузао неколико преосталих метара. Трудио се, наравно, да не мисли на паукове и мраве и све друго што је могло да се налази у трави, без обзира што је та помисао била недо-

стојна тако великог ратника. Подигао се на колена и провирио између листова и гранчица: у први мах није ништа видео, али тада се месечева светлост пробила између распаднутих облака и Јаков је, када му се поглед изоштрио, скоро одскочио од изненађења. Жбун иза којег је чучао био је много мањи него што му се у мраку учинило, и без напора би могао да додирне наслон на клупи и особе које су седеле на њој. Прогутао је пљувачку и учинило му се да то одзвања у целом свету, не само у земунском градском парку. Чак се припремио да се упусти у трк, толико је био уверен да су га сви око њега чули.

Нико га није чуо, понајмање човек и жена који су се грлили и љубили на клупи с друге стране жбуна. Мушкарчева рука почивала је на жениним раменима, а њена глава се, забачена, ослањала на његову мишицу, тако да су се, запазио је Јаков, њихове усне, сплетене у пољубац који није могао да види, налазиле у унакрсном положају, под углом од деведесет степени. Ето, помислио је, док његови другови, како је неко рекао у разреду, шетају кожицу када гледају љубавне парове у парку, он у таквој прилици размишља о математици. Осврнуо се око себе, одједном застрашен од помисли да га неко од његових другова посматра из мрака. Нигде никога, мада су сенке превртљиве и лако варају, поготово када су, као те ноћи, час светлије, час тамније, у складу са кретањем облака на небу. У једном од тих светлијих тренутака, Јаков је запазио проређену косу на женином темену и велику квргу на хрбату мушкарчевог носа. Онда је жена уздахнула као да срче ваздух, потом се мало померила и стисла уз мушкарца, коме се десно раме подизало и спуштало у ритмичном понављању.

Гледајући у то раме, Јаков је почео да смишља планове о томе како да се неким заобилазним путем привуче клупи с друге стране. Прави призор пружао се спреда, то му је сад било јасно, али оног часа када се мало придигао да би, преко загрљеног пара, осмотрио распоред жбунова на другој страни стазе, мушкарац је нагло устао и окренуо се према њему. Јаков је умало пао на леђа од страха, и већ је видео себе како млатара ногама попут преврнуте бубашвабе, очекујући притисак стопала које ће га згњечити. Међутим, мушкарац није уопште обратио пажњу на грм. Протурио је прво једну, потом другу ногу кроз празнину између наслона и седишта клупе и сада је седео тачно наспрам Јакова, који је могао сасвим јасно да му види лице и сенке на њему. Та промена збунила је Јакова у први мах, али је онда схватио да им нови положај омогућава лакши и блискији додир, а убрзо се и женина рука спустила између мушкарчевих ногу и почела да чепрка око његовог каиша и шлица. Мушкарац је нешто промрмљао, женина рука је још брже наставила да трага по мушкарчевом међуножју, и Јаков је опчињено посматрао како њени прсти, који као да су се кретали сами за себе, откопчавају каиш, отварају шлиц и увлаче се у мрак који је сигурно био гушћи од мрака у парку, поготово сада, када су се облаци сасвим распршили преко неба. Тада, ваљда захваљујући другачијем положају сенки, Јаков је приметио да се женина рука више не помера у правилном ритму, већ да се трза као да покушава да се искобеља из замршеног доњег рубља. Подигао је поглед и видео да је мушкарац стиснуо женин врат, иако није померио усне са њених уста, те се стога није чуо никакав глас, већ само некакво гргољење, као да јој је вода протицала кроз грло. Жена се очигледно трудила да се ослободи, и тело јој се подизало и извијало изнад клупе, али мушкарац је био јачи, и сваки пут када би се она одигла, он ју је, не престајући да је љуби, гурао назад. Потом је жена престала да се бори и једини звук који је допирао било је неравномерно ударање, за које је Јаков утврдио да допире од њеног лакта који је, док су јој прсти били и даље увучени у

мушкарчев шлиц, налетао на наслон дрвене клупе. Онда је и то престало. Мушкарац је још неко време притискао своје усне на њене, а затим се полако усправио и осврнуо на све стране. Склонио је руке са жениног врата и њена глава је нагло полетела уназад, право у жбун. Јаков није вриснуо само зато што није знао где пре да гледа: у изврнуто женино лице, у гримасу на лицу мушкарца или у његове руке које су цимале женину шаку, запетљану у унутрашњости панталона. Када је напокон успео да је извуче, Јаков је приметио да мушкарац носи рукавице. Могао је да се закуне да их није имао раније, мада није могао да се сети тренутка у којем је мушкарац могао неопажено да их навуче. Помислио је да би требало боље да их види, али када се померио, гранчица је зацвилела под његовим стопалом, и мушкарац се укочио и загледао у жбун. Јаков је престао да дише. Мушкарац је, не скидајући поглед са жбуна, спустио женину руку на клупу и устао. Тада се зачуо лавеж пса и глас који је наређивао псу да буде миран. Мушкарац је оклевао, коракнуо према жбуну, а онда се ипак, када се глас власника пса чуо разговетније него малопре, окренуо и журно отишао у супротном правцу. Ни Јаков није сачекао пса и његовог газду, већ је устао и, повијен скоро до земље, отрчао до излаза који је водио према Пољопривредном факултету. Када је ступио под улично светло, трудио се да хода немарно, наизглед незаинтересован за све око себе, али мало после морао је да гурне руке у џепове. То је био једини начин да их спречи да се тресу.

Никоме, дакле, није ништа рекао: ни родитељима, којима је бледило на свом лицу оправдао умором и досадним филмом; ни друговима, иако је знао да је његова прича боља од сваке коју би они могли да испричају; ни најбољем пријатељу у војсци, док су шетали поред Врбаса и препричавали један другом сваки, па и најмањи детаљ из живота; ни девојци која је, после четири године забављања, постала његова жена (и од које се развео четири године касније); чак ни самом себи. На неки начин, могао је да се сматра срећним, с обзиром на то да страхотан догађај којем је присуствовао није оставио никакав препознатљив траг у његовој психи. Наравно, знао је да постоје и скривени трагови, али како су године пролазиле, а пролазиле су брже него што је хтео, све више је био уверен да је заправо остао неозлеђен. У данима и ноћима непосредно после убиства, и можда још неколико пута током наредних година, сањао је мушкарчево лице, али га није видео као одраз зла, већ као опустошено поље на којем су се играле и сударале тупе сенке и пруге слабашне светлости. Ако се и нешто друго догађало у тим сновима, он то није памтио, што је такође убрајао у своје предности, као и чињеницу да су његови родитељи, убрзо после тог догађаја, одлучили да се преселе у Београд, на Карабурму, тако да Јаков више никада, све до јуче, није ступио на стазе земунског градског парка.

Јуче је био петак. Човека је видео у недељу, док се провлачио између тезги на земунској пијаци. Човек је пролазио с једне стране тезге, Јаков с друге, и у тренутку када је Јаков застао поред продавца да пита за цену тиквица, човек се зауставио наспрам њега, с тим што се његово питање односило на цену карфиола. Продавац је одабрао прво да одговори муштерији на другој страни тезге, и само је то навело Јакова да погледа у његовом правцу, мада је право препознавање уследило тек неколико минута касније. Тада је Јаков већ стигао до првих тезги са воћем и, када се однекле у њему јавило препознавање, кеса са управо измереним вишњама испала му је из руку. Жена за тезгом цикнула је на њега, али Јаков се није обазирао. Стиснуо је дршке већ пуних торби и журно, колико је то пијачна гужва допуштала, кренуо према другом делу пијаце, одакле је управо

дошао. Два пута је поверовао да види човека, али оба пута се показало да је погрешио. До тада је осетио како га обузима умор и одлучио је да се не враћа по воће, већ се упутио према кеју, где је паркирао аутомобил. Чинило му се да су торбе биле пуне олова, поглед му је подрхтавао, уста била горка и морао је да стане. Спустио је торбе, наслонио се на ограду, помисливши да се тако можда осећа особа која је управо доживела срчани удар. Чим стигне кући, обећао је себи, прочитаће све о томе у медицинској енциклопедији, са здрављем се не треба шалити. Одлучност с којом је то помислио допринела је да се боље осећа. Подигао је торбе и, ипак опрезним ходом, продужио према кеју.

Човека је поново угледао када је сео у аутомобил. Стајао је поред ограде мале покривене позорнице и гледао децу која су се играла на њој уз веселу грају. Био је одевен у изношено сиво одело, белу кошуљу са раскопчаном крагном и црне мокасине. Проседа коса била му је неуредна, као да је управо устао или стајао на промаји, а позади, на врату, била је свакако предуга за човека његових година. Јаков је подигао руку, опипао своју косу и бацио поглед на свој лик у ретровизору. Први пут је тада схватио да је од оног догађаја у парку прошло тридесет година. Ако се он приближавао четрдесет петој, колико ли је могао да има човек који је и даље стајао поред позорнице? Педесет пет? Шездесет? Више од тога сигурно није имао, мада је чињеница да људи сада живе дуже и да су отпорнији на болест и старење, чак и у тако несређеној земљи као што је Србија. Истина, човек је био мршав, плећке су му се јасно истицале испод сакоа, али увек је боље бити мршав него дебео, ту није било никакве сумње. У том часу, као да је осетио да га неко посматра, човек се окренуо и погледао иза себе, и Јаков се истог трена погнуо и бацио на суседно седиште, да би се одмах потом усправио, увидевши да човек, чак и да је хтео, није могао да га види у бескрајном низу паркираних аутомобила.

Јаков је одлучио да чека, шта му је друго преостало? И чекао је све док човек није узео две пластичне кесе са стварима купљеним на пијаци и кренуо према Господској улици. Када је скренуо иза угла, Јаков је изашао из аутомобила, закључао врата и кренуо за њим. Лако га је сустигао, јер је човек ходао полако, ногу пред ногу, као да у кесама носи веома тешке предмете а не, како је Јаков назрео кроз полупровидну пластику, парадајз, паприку и краставце. За краставце, у ствари, није био сигуран; могле су то да буду и тиквице или неко мање познато воће; свашта се продавало на пијаци у последње време. Човек је застао код излога продавнице обуће, затим је знатно дуже стајао испред излога продавнице техничке робе и тек онда се упутио у Главну. Јаков га је, за сваки случај, пратио са друге стране улице, ходајући што је спорије могао, а једном је чучнуо, развезао савршено добро везане пертле и онда их поново уплео у складну машницу. Када је избио у Главну, видео је како човек скреће у Дубровачку. Наставио је за њим кроз густе сенке дрвореда, све док се човек није зауставио пред улазом у једноспратницу са великим прозорима. Зауставио се и Јаков на супротној страни улице, и детаљно, док је човек откључавао врата, ишчитао парту прикачену на једно од стабала. Извесна Марија Цветковић, писало је, умрла је у деведесетој години после дуге и тешке болести, а сахрана је требало да се одржи наредног дана на земунском гробљу. Јаков је прочитао и списак ожалошћене родбине, и потом прешао преко улице. Поред улазних врата једноспратнице налазиле су се две плочице са именима, једним мушким а другим женским. Јаков је упамтио оба, и касније, када се вратио до свог аутомобила, записао их у блокчић у који је бележио пређену километражу и новац потрошен за куповину бензина.

У понедељак и уторак, борећи се против све јачег уверења да ипак греши и да ниједно сећање не може да буде поуздано после тридесет година, прегледао је стара годишта дневних новина у градској библиотеци. Лако је пронашао вест о убијеној младој жени, пронађеној у земунском парку, која је у свим новинама била објављена дан-два после његовог четрнаестог рођендана, али узалудно је прелиставао новине које су изашле током наредних месец дана. Нигде ни помена да је полиција на трагу убици, нигде никакав наговештај да су на путу да утврде његове мотиве и обзнане његов идентитет. Наравно, Јаков је знао да је месец дана кратак период, те да се неки случајеви реше тек после много година, као што је било оних који никада нису били расветљени. Помислио је да телефонира или оде у полицијску станицу, али уплашио се да би распитивање о можда неразјашњеном злочину изазвало сумњу и увалило га у непотребне невоље. С обзиром на то да је свих ових година ћутао, могао би још, ко зна, да буде проглашен за саучесника или особу која омета функционисање правде.

У среду је разговарао са старим школским другом, који је сада био адвокат. Када га је он упитао зашто га толико занима тај догађај, Јаков је рекао да се недавно присетио како су му родитељи са ужасом причали о наведеном случају, да су му тада забранили да пролази кроз парк, па је морао да иде обилазним путем у школу и да су се због тога на крају одселили из Земуна. Сада смо у годинама, рекао је Јаков, када нам свака празнина из прошлости смета, те је једноставно пожелео, додао је, да боље разуме тај страх својих родитеља. Јаковљеви родитељи су одавно умрли, тако да није морао да брине да ће његова лаж бити откривена. Школски друг, који је знао некога у суду ко је знао некога у полицији, обећао је да ће учинити све што може, и стварно, јавио се већ наредног дана, али само да би потврдио Јаковљеву слутњу да починилац злочина није никада пронађен. Не спуштајући слушалицу, Јаков је назвао број службе за телефонске претплатнике и добио бројеве телефона за оба станара једноспратнице у Дубровачкој улици. Прво је назвао госпођу Јелену Станковић и, када се јавио тихи женки глас, замолио је да разговара са господином Станковићем. Глас се још више утишао и Јаков је морао да притисне слушалицу на уво, али је и поред тога једва разабрао да је господин Станковић одавно умро, пре више од шеснаест година. Јакову је било непријатно, дуго се извињавао, али жена очигледно није имала много сабеседника и никако није хтела да оконча разговор. Када је десетак минута касније ипак успео да га приведе крају, Јаковљево чело било је прекривено грашцима зноја, а када је почео да притиска бројеве другог телефона, прсти су одбијали да га послушају. Телефон је звонио шест пута пре него што је слушалица подигнута. Јаков је прво чуо шумно дисање, потом мљацкање и тек тада је мушки глас рекао: *Хало?* Јаков је био уверен да је то глас човека из парка, иако га никада пре тога није чуо, али је ћутао, јер ионако није знао шта да каже. Ко је, питао је глас, јеси ти, Стево? Још неко време после тога чула се само тишина, а онда се, уз пуцкетање, веза прекинула.

Те ноћи Јаков није могао да заспи. Лежао је на леђима и пиљио у плафон као да ће на њему нешто прочитати. Ништа није прочитао, али је у зору видео малог паука како жури у супротан угао, изнад прозора. Јаков је устао, обријао се, појео кајгану за доручак и тачно у седам стигао пред земунски градски парк. Паркирао је аутомобил недалеко од гимназије и ступио на главну алеју на истом месту као оне вечери. Било је рано, ученици још нису почели да пристижу, ретки пролазници су журили на посао, и парк је деловао напуштено. Док се возио према Земуну, Јаков је помишљао да можда неће успети да се снађе у парку после толиких годи-

на, али промене су биле незнатне и, да је неко то затражио од њега, био би у стању да, као некад, прође кроз парк затворених очију. Скренуо је лево са главне алеје, па опет лево, ступио на травњак, прошао поред два стабла и једног жбуна, и нашао се на месту одакле је оне рођенданске вечери почео да се приближава пару на клупи. Истина, грмови су сада били већи, стабла дебља, гране разгранатије, међутим, све у свему, то је био исти простор и Јаков је лако прешао пут до грма иза клупе. Ту се сагнуо, вођен изненадном помишљу да би у околној трави могао да види отисак својих стопала или удубљење у којем је почивало његово колено, потом се усправио, рекао себи да је луд, заобишао жбун и сео на клупу. Клупа, наравно, није била иста, а наслон и седиште, направљени од истоветних летвица, били су спојени, без празнине кроз коју су могле да се протуре ноге. Јаков је помислио на младу жену која је оне вечери седела тачно на том месту и чије лице заправо није никада видео. Негде је сигурно записано њено име: Виолета или, можда, Метка. Толико има много имена, помислио је, а само једна је смрт. Окренуо се да погледа жбун иза својих леђа. Питао се да ли жбун памти или, пак, сваке јесени, док му лишће отпада, заборави све што је доживео, и онда, у пролеће, почиње изнова стрпљиво да стиче знање о структури света? Чекао је, али жбун није ништа рекао. Пружио је руку, стиснуо један лист, омирисао прст. Већ је каснио на посао, морао је да пожури.

Увече је поново назвао човеков број и поново је телефон зазвонио шест пута пре него што је слушалица подигнута, потом је уследило шумно дисање и мљацкање, али овог пута глас је рекао: Ко је? Ја сам, рекао је Јаков. Човек је био изненађен, могло је то да се осети по претерано дугом ћутању. Тада је упитао: Кога тражите? Јаков је рекао датум свог четрнаестог рођендана и додао да тражи особу која је тог дана, односно, исправио се, те вечери била у земунском градском парку. Човеково ћутање је било дуже од претходног, потом је поново мљацнуо и упитао: Зашто? То могу само њему да кажем, одговорио је Јаков. Човек се одједном разгневио и рекао да он не зна ништа о парку, да му је доста таквог малтретирања и да ће, ако треба, позвати полицију. Свакако је треба позвати, рекао је Јаков, а у међувремену, додао је, ако се човек нечега сети, он ће сутра увече, у суботу, у девет сати, бити на оној клупи. Знате, питао је Јаков, на коју клупу мислим? Сачекао је да чује како човек спушта слушалицу, потом је почео да ослушкује шумове који су допирали из мреже телефонских водова, и слушао их је све док га рука није заболела.

Те ноћи је спавао. Заспао је чим је спустио главу на јастук, а када је отворио очи у шест сати наредног јутра, схватио је да се целе ноћи није померио. Како је легао, тако се пробудио, због чега је осећао извесну укоченост и одлучио да дуже вежба тог јутра. Биле су то једноставне вежбе, које су му помагале да ојача трбушне мишиће и исправи кичму, а на крају би урадио десетак склекова. Тог јутра урадио је двадесет и, када је завршио, мишићи су му треперили и помало је дахтао. Отишао је у купатило, истуширао се и, још мокар, стао испред огледала. Капи воде су му клизиле низ тело и око његових стопала, на керамичким плочицама, направиле су се барице. Причврстио је пешкир око струка, а онда други, мањи пешкир, омотао као турбан око главе. Окренуо се око себе, погледао своја гола леђа у огледалу. Коракнуо је према прозору, онда се вратио до врата и на крају поново стао испред огледала. Одмотао је пешкире и стајао је тако, рашчупан и смежураног уда, ослушкујући како се у њему уобличава глас који му је говорио шта треба да уради.

Морао је да купи неке ситнице, мада је већину потребних ствари имао у кући.

Није био сигуран одакле су се ту нашле, али зашто би уопште покушавао да се сети? Ручао је по повратку из куповине, затим легао на софу у дневној соби, прелистао новине и заспао. Када се пробудио, новине су биле на поду, а будилник је показивао да је управо прошло седам. Док се облачио, руке су му дрхтале, али касније, у купатилу, осетио је спокој, и када је изашао на улицу и кренуо према градском парку, био је потпуно миран.

У парк је стигао знатно раније и зажалио што није предложио да се сретну у десет или чак једанаест, јер у пола девет мрак још није био довољно густ, делом и због сијалице која је горела на месту где се укрштало неколико стаза. Јаков се осврнуо око себе, онда се сагнуо, дохватио први камен који му је дошао под прсте и бацио га према сијалици. Промашио је три пута, а четврти пут био је срећне руке. Сијалица се распала уз цијук, као да је миш, и околно жбуње се одмах попунило тмином. Јаков је сео на клупу и прекрстио ноге. На главној алеји, која је била доста удаљена, назирали су се пролазници, али на већини клупа, бар на онима које је Јаков могао да види, није нико седео. У оно време, када је напунио четрнаест година, такво нешто било је незамисливо. Ко зна, помислио је, где млади љубавници сада одлазе, мада највероватније остају у становима, у којима имају засебне собе и не стрепе од родитеља, што је без сумње био знак вишег стандарда, али и нижег морала. Породица није више оно што је некада била, то је бар јасно. Оно што је било свето, сада је профано. Статистички гледано, ма колико то апсурдно звучало, ускоро ће бити више развода него венчања. Уосталом, помислио је Јаков, и он сам је допринео тој статистици и истог часа је грижа савести почела да га изједа као горушица.

Јаков је устао, спреман да одустане, али тада је приметио човека и поново је сео. Ишао је главном алејом, укочено гледајући испред себе, нешто повијенији него што је то Јаков упамтио. Ходао је према Вртларској улици и Јаков је, када га је начас изгубио из вида, претпоставио да ће, као некада он, скренути на бочну стазу пред самим излазом из парка, настојећи да дође заобилазним путем до места где се налазила клупа. И стварно, убрзо је видео како човек скреће на суседну стазу, већ једва видљив у мраку, и онда се појавио на месту где се стазе рачвају. Јакову се учинило, мада није био сигуран, да му парчићи разбијене сијалице прште под ципелама, али човек је тада ступио на стазу која је водила према њему и, када је Јаков поново ослушнуо, ништа се више није чуло.

Човек је успорио када се приближио клупи, онда је нагло убрзао и прошао поред ње, гледајући у супротну страну. Десном шаком је дотицао обрву и слепоочницу, као да је желео да сакрије лице или да не види неки непристојан призор. Јаков се питао шта да ради уколико човек настави да се удаљава, али он је поново успорио, кораци су му постали ситнији и напокон је стао. Јаков је и даље стрепео од могућности да се човек одлучи на изненадан бег, међутим, време је одмицало а човек непокретно стајао, и Јаков је тада схватио да никакав бег више не долази у обзир. У једном часу чак је помислио да приђе и упита га шта му је, не толико због њега колико због себе и хладноће која му је гмизала уз ноге. Погледао је нагоре, између крошњи, очекујући да види тамне облаке, као онда, али небо је било ведро, окупано сјајем скоро пуног месеца. Обгрлио се рукама да би се загрејао, шмркнуо и накашљао се и човек се истог часа, као да је то био договорени знак, окренуо и упутио према клупи. Јаков је могао да осети силовите ударце свога срца, али сада је дошао ред на њега да буде непокретан и није се померио чак ни када је човек сео на клупу поред њега.

У све гушћем мраку, Јаков је крајичком ока осмотрио квргу на хрбату човековог

носа. Оне вечери, осветљена неким залуталим зраком светла изнад девојчиног образа, деловала му је застрашујуће велика, али ништа од тог страха није сада осетио. Да му није било тако хладно, пружио би руку и дотакао је врхом кажипрста.

Све време сам слутио да је неко у жбуњу, рекао је напокон човек, али мрзело ме је да устајем, тражим по мраку и да онда све почињем из почетка.

Јаков је ћутао.

Помислио сам, рекао је човек, да није важно ако ме неко гледа, а можда сам мислио и да сам невидљив. Насмејао се. Био сам глуп, рекао је, млад и глуп. Када сада помислим на то, просто ме је срамота.

Јаков није ништа рекао, само је још чвршће стиснуо руке око себе.

Човек је приметио његов покрет и упитао га да ли му је хладно, а када је Јаков климнуо главом, човек је изненада подигао леву руку и обгрлио га око рамена. Некада ноћи нису биле овако свеже, рекао је, али клима се мења и ускоро ће целе године бити само једно годишње доба, нешто између пролећа и јесени, са много киша и ниским температурама, као да смо увек надомак зиме. Спустио је руку и опипао Јаковљеву сукњу. Мораћеш тада да носиш нешто топлије, рекао је, ово није довољно ни за лето. Задигао је руб сукње, подвукао руку и стиснуо Јаковљево колено.

Јаков је и даље ћутао.

Човекова рука је продрла између Јаковљевих бутина и ту се задржала, као да се греје. Готово истовремено његова лева рука се уплела у Јаковљеву косу, почела да пребира по крутим локнама и Јаков је могао да осети како му перика клизи преко темена и низ потиљак. Вероватно му се и шминка размазала по лицу, трепавице одлепиле, кармин испуцао на усахлим уснама. Човекова десна рука је наставила да се креће, да опипава жабице на појасу за чарапе. Хладан ваздух се увлачио под сукњу као вода под излокану обалу. Требало је да обучем дебље чарапе, помислио је Јаков, а онда је полако раширио бутине. Човек је нешто рекао, можда се и насмејао, али Јаков није више ништа могао да разуме. Једино је био сигуран да човек не носи рукавице: његови храпави прсти и искрзани нокти теглили су за собом најлонске нити које су се бешумно кидале. Човек је још мало померио руку и Јаков је одигао кукове и клизнуо низ клупу. Пустио је да му глава клоне уназад, међу листове и гранчице, и док се човек нагињао над њега, упитао се да ли се и сада дечаци шуњају парком и крију у жбуњу. Сигурно су ту, помислио је, неке ствари се мењају, али дечаци остају исти. Човеково лице је наставило да се приближава, да прекрива цело Јаковљево видно поље. Само још у угловима назирао се мрак. Јаков је пожурио да удахне ваздух, и још га је удисао када је осетио човекове усне на својим. Сада, дечаче, помислио је Јаков, сада гледај. И када је дечак почео да гледа, Јаков је извукао нож из џепа и затворио очи.

■

Фрагменти о

Давид Албахари

Први део

Ако кажем да је хашиш само фрагмент и да никада не открива целину, да ли само препознајем себе у покушајима да досегнем нешто што ми измиче? *Себе*: мој однос према фрагменту; моју *наклоност* фрагменту; моју немоћ да видим целину.

*

Валтер Бенјамин говори о „проституцији простора у хашишу“. Када се простор распада, да ли се и језик мрви?

Зрневље кукуруза које распростирем пред голубовима: окрњени језик.

*

Време. „Време невероватном брзином пролази страховито споро.“ Одлази. Враћа се. Желим да кажем: разапет између будућности и прошлости, заплетен у преплитање временских равни. Једина права садашњост је у непостојању времена.

*

Осећај „фотографисања“ стварности. Све, сваки поглед је слика за себе. Хашиш – који је ионако лен када је реч о телу – не дозвољава никакво кретање погледа. Око више није камера која клизи с предмета на предмет, већ зеница фотоапарата која се начас отвара и све неповратно гута.

Али Мишо: „Будући да хашиш расфотографише фотографисана места, у њих најзад можете да продрете.“ Један од нас двојице овде лаже, кажете. Што ме подсећа на речи из Набоковљевог романа *Дар*: „Сви лажу у Тибету.“ Што, наравно, значи да сви говоре истину.

Стварност фотографисана хашишом је беспрекорно оштра, али то је оштрина које се не добија приближавањем већ удаљавањем. Као дечак, окретао сам двоглед наопако и гледао кроз њега у супротном смеру. Тако сада видим: предмет, страховито оштар, готово опасан у својој прецизности, који дохватам испруженом, дугачком руком. Рука улази у кадар, потом излази из њега.

*

Хашиш не нуди стварање. Прича која би могла да потекне из њега завршава се пре него што започне. Хашиш постоји само у садашњости; прича постоји само у прошлости. У простору без времена приче постају неразумљиве; у простору с временом хашиш је само анегдота, друштвени или еротски чин.

*

За разлику од долазака, његови одласци су спори; као да наговештава: ускоро ћу отићи. Зато су доласци нагли, ненајављени: ту сам! Онда долази тренутак – најкраћи могући! – када само он влада. Мало после, постаје покоран и готово се бестидно нуди. Увод у проституисање?

Мишо: „Хашиш можете натерати да ради.“

*

Стална неверица у речи. Привржeност стварима. Покрет, ма колико успорен и напоран, опчињава: лепота биолошког функционисања. Жеља за скоком, међутим, исцрпљује се у самој жељи. Слика скока више је него сам скок.

*

Осећај тела. „Тежак као коњ“ (*Електрични оргазам*).

*

Хашиш и кретање. Прича познаје само један смер; хашиш зна и друге. Прича не може да стоји; хашиш каткад једино то уме. Прича жуди за тишином; хашиш јесте тишина. Прича се храни речима; хашиш се гнуша речи: изврће их, одбацује, узима оне које жели.

*

Врабац се понаша као цвет.

*

Покушавам, ипак, причу. Као: сагињем се и из умиваоника пуног воде вадим састављеним длановима свој одраз, који ми убрзо исцури између прстију. Или: из угла собе гледам у дубину стана, у мрак. Ослушкујем. Док седам, простор се напросто прелама, соба се мешкољи у настојању да, измењена, остане иста. Или: ходам поред реке и пратим гласове жаба и ноћних птица. Мој ход је гибак, уколико та реч описује оно што доиста осећам, или уколико осећам оно што та реч стварно описује. Прелазим травњак тако што се гибам, или што можда стојим, док све остало пролази мимо мене. Тада „жена у пролазу помену звезде". И поглед одмах иде горе. Или пак: удаљавање. Приближавам се да бих се удаљио. Говорим, али речи ми испадају из уста као мрве сувог хлеба. Стојим потом у мраку и лепо чујем како моја соба дише.

*

Сам си у њему. Нема љубави, нема неразумевања. Само бескрајно изједначавање.

*

Глава као да заостаје за телом. У исто време: сумња у истинитост осећаја. Затим: губљење које спречава, које слова чини мањим. Ако наставим да пишем, нећу моћи ништа да прочитам.

*

Рука која се пружа да дохвати предмет. „Рука", „предмет". Једино чин пружања не могу да ставим између знакова навода.

*

Не могу се увек постављати питања: једном се мора стати.

*

Немам реч за гром.

*

Хашиш као умор.

*

Нема у њему осећања, постоји само притисак који распоређује по телу. Тело се, наравно, угиба, али се некад и затеже, постаје оштро или широко као опна.

*

Све време тражим метафору, борим се с речима. Визије су тако далеке: као онда када сам био сав од стакла, на милиметар испод коже.

*

Укочени прсти, језик напет у усној дупљи, седло на врату.

*

„А сада ћу ти казати нешто." Ћути, ћути, па онда.

*

Видети себе као у огледалу, чак и када огледало није ту.

*

Приносим сат ушима. Мерим раздаљину звука.

*

Град као играчка, као кућица за лутке. Хашиш је ту као неко ко квари симетрију; да.

*

Као мехур, он је око света. Као скрама. Као жиг.

*

Сечење ноктију на ножним прстима; заобљени полумесеци; прасак брзо ишчезава; потом намера да све постане текст. Свака реч је намера, кретање или давање. Или: пре-давање.

*

Нико нема тако малу жену, мисли миш.

*

А сада, осећај сужавања.

*

Свет је само застој.

*

Терет трептања.

*

Клада сам, не: иверак забоден у прелепу симетрију ткања ћилима.

*

Или: лице које мотрим у огледалу; свежина воде на длану; потпуна усредсређеност у сваком покрету; веселост у речи „миш“; неухватљива мрва у устима; тело сакупљено у потиљак; туђи глас који после дужег прислушкивања препознајем као свој. Причам причу.

[1988]

Други део

Прекјуче: нагли осећај пропадања. Стајао сам поред стола, а био сам дубоко испод њега.

*

У самоћи, марихуана подржава самоћу, развија љубав према себи. Удаљавање подразумева безбедност. Свака мисао, па и ова, чини се узвишеном.

*

Прелазак из просторије у просторију: прецизан осећај свих промена: разлике у температури, ваздуху, влази. Тело је инструмент.

*

Оштрина погледа, прозирност слика. У другим приликама за то су ми потребне наочари.

*

Хашиш као знак престижа: аристократија духа. То је, наравно, бесмислица, али подстиче.

*

Хашиш као принуда. Принуда: пола страсти.

*

У граду: мењање простора, о чему је Бенјамин писао. Али мене опседа осећај ходања у месту. Простор, у ствари, тече; ходање је, као чин, сасвим неважно. Само је око живо, клиско као уље.

*

Живот предмета: врата као врата, столица сама за себе, издвојеност сваког откуцаја зидног сата, страховита усамљеност шоље.

*

Све је кретање уназад. Треба само добро удахнути ваздух и осетити како се тело опире. Као сам чин писања: опирање оловке да следи мисао. Привид покорности.

*

Савршено, с висине, гледам како говорим, како се смејем. Никада нисам био забавнији у том друштву, мислим. А стално пазим да ми се не размакну усне.

*

Ако је говор у речима, у чему су речи?
Дах, дисање, шта је то?
Када говориш, шта причаш, коме се обраћаш?
Ко зна стварни почетак реченице? Ко је икада дошао до њеног краја?
Све је знак – не може му се умаћи.

*

Хашиш је празнина коју треба испунити. Рупа у зиду о којој је певао Литл Ричард.

*

Хашиш ме упозорава колико сам немушт. Док кружи телом, он је неприкосновени владар, али када устанем, не померам ли тада цео један свемир?

*

Ненадна мисао: ништа ме не може начинити довољно јаким. Постоји један слој бића који је тврдоглаво непроменљив, где завети не помажу. Тај део бића то добро зна и избегава хашиш као опрезан човек танак лед. Али, зар свако, бар једном, не пропада у ледену воду?

*

Синоћ, не: прексиноћ, нешто што бих можда могао назвати „мистичним искуством". Започео сам да певам песму, а песма је, на крају, певала мене. Био сам чист звук, само звук. Стајао сам поред судопере и излазио из себе и био свугде у исто време.

*

Док се пењеш, као да силазиш.

*

Хашиш као сламка, последњи захват дављеника.

*

Али пре неколико дана, увече, изненада сам био тако снажан, осећао сам сваки мишић, сав ваздух у плућима!

*

Хашиш има дубину и мекоћу које марихуана не познаје. Хашиш обавија; марихуана раздваја. С првим се улази; с другим се искорачује.

*

Чувар речи: тамничар који звецка кључевима у мемли затвора.

*

Видим своју руку, али то није моја рука. Сасвим чујно понавља моје заповести, скупља мрвице, кида папир. Волим је: бескрајно је то осећање љубави. Тако се воли оно што се не може досегнути.

*

Дан се отвара као кутија сардина. Свет је као епилептичарски напад: грчење и опуштање; пена и мокраћа.

*

Нигде више нема оних врата која сам некада тако лако успевао да отворим. А како сам тек жудео, понекад, да их затворим! Добро се сећам тренутка када сам осећао да сам начињен од стакла, да друго моје тело, тик испод коже, одбија да се покрене, застрашено да ће се сломити. Тада сам доиста отворио једна врата, претходно затворивши друга, а потом, не, пре тога, чучао сам у ходнику, стењао, повијен, још далеко од стакла у себи. Онда сам, дакле, отворио врата и сместа их затворио за собом. Помишљао сам на брзину, колена су ми клецала, али вероватно је све било ужасно споро, па и само легање на најближи кауч, где сам пред собом, уместо набора на простирци, угледао планине. Какве су то планине биле! Поготово за мене, човека са реке. После сам био стакло, прозиран и, за онога ко је то могао да види, сигурно веома леп.

*

Смрт је старица и има буљаве очи.
Ја сам смрт. Ја сам точак. Ја сам карма.
Ја сам егзодус.
Ја сам низ реченица, трептај ока, месечина.
Ја сам клавир.

*

Једном ћу написати дугачак есеј о навици. Једном – као да живот може толико да траје.

*

Гласови, киша, кмечање бебе: више ништа не одлази, ништа се не приближава. Марихуана је као кукица на коју се ништа не може окачити. Стално клизи, пада. Као кухињска крпа. На бетон.

*

Неговање марихуане. Меко зеленило листова, податан корен, затим мирис који је воњ, воњ који избија из целог тела. Два дана миришем на марихуану. Као да је сав полен ушао у мене. Оплођавам се као женка.

*

Дроге су замена за људе. Са дрогама доживљавате све и не разумете ништа (Ерик Берн, *Секс у љубави*).

*

Шта ти, у ствари, желиш од речи?

*

Поткапа, али у глави.

*

Дрога је замена за људе: неке реченице боду као нож.

*

Прикрадам се самом себи и мислим да је то поезија.

*

Жеља за откривањем. Наивно веровање да се неки застори могу разгрнути. Празнина. Али, зар празнина ниси ти? Зар хашиш не подстиче само оно што већ јесте, што већ јеси?

*

Само ако пишеш причу. У сваком другом случају ствари измичу погледу, губе оштрину, постају топлије, да, тако је, опет надвладава онај који пише.

*

Отворити и затворити свет. Тако сам некада мислио. Требало би, ипак, направити корак – изаћи из књижевности и језика, ући у оно иза, оно стварно.

*

Данас поново душа изван тела. Крупна, несигурна слова. Дрхтим. Мислим: „Дрхтим." Ништа не сме да се претвори у хвалоспев, то је права реч. Нова страна, нови ритам. Сада: празнина. Овако бих могао непрекидно, без краја. Крај.

*

Понављање: ритуал стицања или ритуал губљења. Устајем празан и цео дан ми пролази у тражењу пуноће. Тако ми сада изгледа живот: као избор намерног одбацивања.

*

Марихуана као мрак; марихуана као марама.

*

Као љубавница, не: као жена после дугог путовања. Којешта: као књига, лист по лист, од корица до корица.

*

Као копрена, зато што си увек унутра, што хоћеш још више да се затвориш. Изађи напоље, сједини се с ветром.

*

Одбијам да говорим о страсти. Да ли може да се хвали разум? То би био парадокс. Не могу да престанем да мислим како је лоша та реченица! Ипак, разум. (А онај усхит док си ходао улицом? Оно болно ишчекивање? Све је и једно и друго.)

*

Заостајање за собом. Престизање себе.

*

Све је ово само напор да се – застајем – пронађу речи. Навика, то је признање. Језик је ионако састављен од шупљина.

А навика? Од непопуњених празнина и властите незаситости. Не умем да се зауставим, у томе је ствар.

*

Хашиш је чекање. Сви ови записи су само чекање: чекање да дође, чекање да оде.

*

Замишљам велике уши које далеко чују.

*

Страх од дотицања предмета: као да имам вишак снаге.

*

Одавно желим да упишем признање да марихуана ипак носи у себи неку тупост, заправо, некакав подстицај на тупост; време постаје дуже, али краће траје.

*

Кад немаш тело: то је то.

*

Све је мање речи, све више тврдоглаве упорности да се досегне нешто што можда не постоји.

*

Хашиш као умеће малог. Палацаш по себи као медуза.

*

Свему приступаш као „писац“; све је прича. Али, шта је онда живот?

*

Дрхтавица у мишићима: као да желиш да збациш своју кожу.

*

Дођи! Дођи!

*

Уверење да се боље мисли, а најчешће се уопште не мисли.

*

Вера је најјача када нема у шта да верује.

*

Ја у мом свету.
Мој оклоп.
Шта носим на лицу?
Шта радим када спавам?
Како све то знати?
Неко већ сада размишља о речи коју ћеш тек рећи.
Значи, не треба говорити.

*

Наћи мир у себи: то би био највиши циљ. Али зашто би хашиш или марихуана томе доприносили? А шта ако управо они постају препрека том циљу? Пролаз без пролаза.

*

Марихуана као заборав. Марихуана као опомена. Ништа не могу да радим осим да поредим.

*

Свако „као“ је похвала, мада нисам сасвим сигуран у то. Нисам сигуран ни у шта. Само у губитак. Али, да ли после губитка следи добитак? Јин и јанг. *What goes up must come down*. Стања свести. Кобилица. Ни у то нисам сигуран, не знам тачно шта је кобилица. Слутим, али ко још хаје за слутњу?

*

Писање наспрам живота. Текст је смрт.

*

Вреди ли уопште записивати неизрециво? Вреди ли трагати за речима које описују оно што речи не могу да изразе, што се збива изван речи?

[53]

*

Први пут, прексиноћ, страх од онога што се збива у телу. Таласи меса, олуја ткива. Спасла ме је десна нога, пребачена преко леве.

*

Улажење испод себе. Претварање у властиту кожу. Обруч у челу. Око које више не види. Дуплирање срца. Цела утроба стоји у утроби, креће се заједно с њом.

*

Никакав сјај, ово је силазак у таму.

*

Тиши од тишине.

*

Ако марихуана, као што верујем, само одражава – и можда појачава – оно што у особи већ постоји, ко онда ово пише?

*

Упркос свему: антилопа у телу.

*

Свестан свести. Тело као мана. Нерви као упоредници и подневци. Али ако је то тачно, онда су стари алхемичари и кабалисти били у праву: тело јесте космос.

*

После свега, ни речи.
Још морам да учим.
Још сам дете.

■

Рокенрол, још једном

Давид Албахари

1.

Све је почело на кровној тераси зграде у којој сам становао. Било је лето године 1959, или је то можда било годину дана раније, чак и две године раније, ко би то сада знао, али било је лето, у то нема сумње, и сећам се да смо нас тројица – браћа Миша и Биша, и ја – седели на некој простирци, у кратким панталонама, без мајица. Вероватно смо се сунчали или смо један другом показивали мишиће, такве ствари обично падају на памет једанаестогодишњим дечацима, и онда је неко поменуо рокенрол. Мора да је то био старији брат, Миша, који је за рокенрол дознао од неког школског друга који је имао још старијег брата или сестру. Било како било, тог лета сам први пут чуо за Фетса Домина, Литл Ричарда и Чака Берија. Не знам када сам први пут слушао њихову музику – плоче су биле драгоцене и ретке – али и без музике, опчињен причама Мише и Бише, постао сам посвећеник, следбеник нечега што ми је тада деловало као врхунско тајно знање, мистерија из које, када се једном у њу уђе, нема излаза.

2.

Крајем педесетих, у ондашњој Југославији, рокенрол је доиста деловао као тајна, мада не памтим неку велику идеолошку борбу против западњачких утицаја. Истина, дуги низ година рокенрол скоро уопште није могао да се чује у програмима Радио Београда, али нико није могао да нас спречи да ноћу, испод јоргана, са транзистором приљубљеним уз уво, слушамо Радио Луксембург. Сада знам да је и рокенрол употребљив у идеолошке сврхе; некада у то нисам веровао и био сам убеђен да је рокенрол најбезазленија ствар на свету, а заправо је сваки сингл који бих купио у комисиону откидао камичак са темеља система у којем смо живели.

3.

Када сам у лето 1966. године, након мог првог путовања у Енглеску, пустио дугу косу, дефинитивно сам искорачио из тог система. Милиционери су ме повремено заустављали и легитимисали, претили да ће ме отерати на шишање, али никада се те претње нису испуниле и моја коса је несметано расла, до рамена, и ниже.

4.

Две године пре тога, у сали земунске гимназије, Биша и ја водимо музички програм посвећен *Битлсима* и *Ролингстонсима*. Биша заступа *Стонсе*; ја заговарам *Битлсе*. Са старог магнетофона допиру звуци њихових песама које смо снимили са радија. Ученици и ученице вриште, пљескају, ударају ногама. На вратима се појављује директор гимназије, од којег сви стрепе, али нико се те вечери не обазире на њега. Мало после он одлази, а *Стонси*, када се заврши гласање, убедљиво побеђују.

5.

Битлси наспрам *Ролингстонса*: унутрашњи наспрам спољашњег света. И данас верујем да је то тачно. Изабрати *Битлсе* значило је изабрати пут који води унутра, у трагање по свом бићу; одлучити се за *Стонсе* значило је изабрати пут који води напоље, у трагање по свом телу. Увиђам да таква подела представља грубо поједностављивање и да би тачније било рећи да су и једни и други следили оба пута, али чак и када су били напољу, *Битлси* су певали изнутра, док су *Стонси* певали извана чак и онда када су били у самом средишту унутрашњег света. Укратко: да нисам изабрао *Битлсе*, уверен сам да бих био сасвим другачији.

6.

Комисиони су, поготово када сам био дечак, били сеновита места препуна ствари, која су очигледно припадала неким другим световима. Те продавнице тајни, слутио сам, заправо су биле двери између паралелних стварности, вратнице кроз које су, као у каквој научнофантастичној серији, пристизале ствари о којима се, у нашој стварности, могло само сањати. Међу тим стварима биле су и грамофонске плоче. Попут спљоштених летећих тањира, оне су доносиле звуке који су потврђивали да је комуникација са другим световима ипак могућа: требало је само доспети до тамошње капије, ношен ритмом космоса, и ступити кроз њу у нови свет, у другог себе. Наивна опчињеност, знам, али шта се могло очекивати од петнаестогодишњег дечака? Касније, када сам дознао за расистичку политику којом су биле обојене прве године америчког рокенрола, променио сам своје гледиште – живети, уосталом, значи непрекидно мењати себе – али ипак се не стидим оног усхита који сам осећао док сам у полумраку комисионе радње пружао руку према црном диску са навојем у који је било уписано четири-пет минута шифриране поруке за моје узavреле мисли и још узаврелије тело.

7.

Даље се све креће убрзаним темпом: шездесете, хипи покрет, утицај бит генерације, зен будизам, рат у Вијетнаму, студентски немири, све је то до мене долазило преко рокенрола, уливало се у мене, потом излазило у облику песама које су опонашале ритам рока, форму рок песме, позивале се на цитате из песама Бадија Холија, *Кинкса*, *Битлса* и Вана Морисона у истој мери колико су се позивале на поезију Васка Попе и Раше Ливаде. Сањао сам о књижевној форми

рок поезије само зато што нисам имао довољно слуха: да сам знао да свирам гитару или да сам умео да певам, никада не бих постао писац.

8.

Када се појавио панк, нисам хтео да га слушам. Моја грешка, наравно, јер у први мах нисам схватио да је панк заправо инјекција која ће обновити рокенрол, и требало ми је времена да препознам његове пародијске структуре, камуфлирани повратак основама рока, нити које су га спајале са надреализмом и уметношћу колажа. Панк је доспео до руба постмодернизма; хип-хоп ће, са својом поетиком цитирања, постати прави постмодерни облик рок музике. Панк је, на известан начин, пародија доминантно белачког утицаја у свету рокенрола; хип-хоп, с друге стране, представља коначну еманципацију црначког утицаја на настанак и развој свеколиког рока.

9.

Можда о рокенролу и не треба писати? Вероватно би било боље само слушати примере, климати главом у ритму песама и лупкати ногом по шкрипавом паркету.

10.

Време великог ослобађања: синтеза џеза и рока. Откриће потпуне слободе у мешању форми. Импровизација као основа дугог пасуса. Рефрен којем се стално треба враћати. Мајлс Дејвис.

11.

Реге: тако некако, помишљам, куца моје срце. Тако некако, помишљам, представљам себи идеалну прозу: нешто што ствара нову форму у непрекидном пародирању постојеће форме, с тим што пародирање не схватам као исмејавање, већ као опонашање које спас од истрошености налази у преласку у нови облик. Такав је и реге. Строго формалан, као какав сонет, он се лако претвара у испразну форму и само најбољи успевају да га свирају тако да звучи као нешто потпуно ново. Подсећа ме на кратку причу: наизглед истрошена као форма, у рукама добрих приповедача она је и даље авангардна претходница прозних новина, најбоље подручје за испитивање садржајних и формалних иновација.

12.

Џон Кејџ је тзв. класичну музику довео до тишине; више сликара је доспело до белине или до платна без слике; Арам Саројан је једном, ако сам добро упамтио, објавио празне странице: таквих примера има безброј. И одмах се намеће питање: може ли рокенрол да ћути, да буде тишина? Ако не може, да ли је онда у мањој мери уметност од оних њених огранака који у свом настајању могу потпуно себе да порекну? И зашто толико бринем о томе да ли се рокенрол сматра правом уметношћу? Уметност је однос потрошача уметничког дела према самом делу: није важно да ли слушам Џимија Хендрикса или Андреса Сеговију: важно је како слушам.

13.

Ништа не може да опише звук бас гитаре који се чује трбухом.

14.

У својој суштини, рокенрол је глас самоће. Његова појава, галама и сјај који га

прате, све је то варка. Када се они уклоне, остаје самотни глас, дрхтав и тих, који покушава да каже свету нешто што свет не жели или нема времена да слуша. Тек после тога глас се појачава, постаје застрашујуће гласан, подиже се као звук претње, као бука која сваког часа може да се претвори у бес.

15.

Нико није на моју списатељску поетику утицао у толикој мери као фолк-рокер Џемс Тејлор. Он ми је разјаснио следеће ствари: не можеш стварати ништа ново, ако претходно ниси рашчистио са старим; синтезом старих елемената открива се празно место новог елемента, које тада треба попунити својим делом; у средишту свих ствари си ти сам, не неко имагинарно биће или вештачка творевина, дакле, све што радиш говори о теби; минијатура и фрагмент су значајне уметничке творевине, ништа мање вредне од развијених и целовитих форми; понављање је допуштено уколико води у нешто ново, макар то било признање неуспеха.

16.

Као што је овај текст.

■

Александар Тишма, уредник

(Преписка)

Давид Албахари

Крајем шездесетих година прошлог века престао сам да верујем да сам песник. Додуше, још две-три године сам писао (и повремено објављивао) песме, али све више сам се посвећивао писању кратких прича. Октобра 1989, у листу *Младост*, први пут је објављена једна од мојих прича, а наредне године, захваљујући Раши Ливади, прича „Погледај, Сарина, Самуел копа у башти" појавила се у јунском броју *Летописа Матице српске*. Раша је тада у ЛМС, ако добро памтим, уз моју причу однео и приче Жарка Радаковића и Миодрага Вуковића. Објављивање приче подстакло ме је на даљу сарадњу и неколико месеци касније послао сам два превода Александру Тишми, започевши тако преписку која је трајала скоро десет година. Тишма је био савршени уредник и, сада то добро видим, непогрешиво ме водио кроз процес припреме и објављивања мојих првих двеју књига, збирке прича *Породично време* (1973) и романа-у-причама *Судија Димитријевић* (1978). Преписка која следи то веома добро показује: Тишма је прецизан, концизан и искрен у својим уредничким коментарима; с подједнаком отвореношћу хвали и критикује; његови савети су увек добронамерни, а када нешто не зна, онда то не крије. Дописивали смо се неколико година пре него што смо се први пут срели. Наша преписка никада није напустила оквире преписке између уредника и сарадника, и када се окончао његов уреднички рад у ЛМС-у, престало је и наше дописивање.

Преписка која следи састоји се углавном од писама Александра Тишме (изостављена су писма која су понекад, када је он, претпостављам, био заузет, писали секретари часописа и издавачког предузећа). Мојих писама има мање: из неког разлога, сада потпуно нејасног, дуги низ година нисам правио копије писама које сам упућивао разним редакцијама и уредницима. Не знам зашто сам сматрао да је непотребно правити копије; вероватно сам био уверен да ћу све то памти-

ти. Ни касније нисам редовно правио копије, тако да су коментари уз нека писма ипак неопходни. У сваком случају, прво писмо од Тишме добио сам као одговор на преводе које сам му послао.

Нови Сад, 3. XII 1970.

Поштовани друже Албахари,
Примио сам послате текстове, али ни један од њих не одговара нам сасвим. Вејнов чланак је интелигентан, али лак, више за неку ревију, а ни Однови записи немају потребну тежину. Поука из овога је следећа: морали бисмо убудуће унапред да се договарамо за текстове које бисте желели превести. Јер, преводи се у часопису ипак доносе по изузетку, и онда то њихово превођење мора бити оправдано или изузетном актуелношћу теме или вредношћу текста. Ово се односи унапред и на препеве које спремате с Ливадом. Било би боље да преведете више песама једног, значајнијег песника, и да пронађете неку студију коју бисмо такође дали уз његове песме, него да дате више њих, сиромашније заступљено.
Надам се да ћете нам ускоро послати неку оригиналну причу.

Поздравља Вас,
А. Тишма

Судећи по датуму следећег Тишминог писма, ја сам одмах одговорио на његов позив и послао му своју причу („Роза умире пред рат“).

Нови Сад, 9. XII 1970.

Поштовани друже Албахари,
Ваша приповетка је лепа и добра, гледаћу да је објавимо што скорије.
За Кинела /иако га не познајем/ слажем се.

Поздравља Вас,
А. Тишма

Неколико месеци касније послао сам нову причу, „Да ли је то старост, дечко?“.

8. VI 1971.

Поштовани друже Албахари,
Прича ми се свиђа исто као и раније – објавићемо је. На преводе ћу стрпљиво чекати, поготово ако у међувремену будете правили овако лепу оригиналну прозу.

Поздрав,
А. Тишма

Крајем 1971, закључујем по следећем писму, понудио сам Тишми збирку прича. Не сачекавши његов одговор, рукопис сам послао у редакцију „Прве књиге“, уверен да је то едиција Издавачког предузећа Матице српске. Тишмино писмо је, за разлику од ранијих, написано на меморандуму Издавачког предузећа.

13. I 1972.

Поштовани друже Албахари,
Био сам на дужем путовању па Вам тек сада јављам оно што сам хтео још раније. Видео сам Вашу књигу у Матици српској, вероватно сте је послали тамо, за едицију „Прва књига“, а не мени, како сте у писму од 28. септембра наговестили. Мислим да би било лепо да Ваша књига изађе у едицији „Прва књига“. Но, треба да Вам објасним да њу не издаје Издавачко предузеће већ сама Матица. Уколико Вам „Прва књига“ не буде могла понудити услове који Вам одговарају, Ви ми јавите, па можемо књигу пребацити у нашу едицију.
Како стоји превођење песама В. С. Мервина? И да ли пишете нове приповетке, или шта друго? Ово већ питам као уредник Летописа.

Поздравља Вас,
Александар Тишма

28. I 1972.

Поштовани друже Албахари,

Надовезујући се на Ваше писмо од 17. I извештавам Вас да бисмо ми могли Вашу књигу приповедака штампати у серији „Данас". Међутим, за ову годину нам је план већ фиксиран. Сем тога, било би незгодно да ја тражим, „отимам" књигу од уредништва „Прве књиге" у Матици, којој сте је Ви упутили. Предлажем дакле следеће. Сачекајте њихов одговор или, евентуално, тражите да Вам јаве о судбини рукописа, па ако Вам они не могу обећати да ће књигу макар 1973. г. издати, могли бисте је пренети нама.

Слажем се да нам пошаљете приповетку за Летопис. А поред В. С. Мервина, интересовала би нас и по нека Сингерова прича. Да ли сте Сингера преводили за књигу или за своје задовољство?

Поштује Вас,
Александар Тишма

Нови Сад, 17. III 1972.

Драги друже Албахари,

Сингерова приповетка је добра, објавићемо је чим будемо имали простора. У међувремену, добићете хонорар.

А шта је са Вашом прозом? Надам се да ћу ускоро добити неку Вашу причу. Очекујем и Ливадине песме.

Поздрав,
Тишма

Писмо које следи представља врхунац Тишминог уређивачког умећа. Ставио ме је пред дилему која је слична каквом зен коану. И одмах да кажем да никада нисам објавио ту причу, прихватајући тако Тишмин суд.

Нови Сад, 26. IV 1972.

Драги друже Албахари,

Примили смо Вашу повест о Алварезу и прочитали смо је. Она је занимљива, нарочито у почетку, али нам се чини да се доцније мало расплињава, замагљује, постаје неодређенија, па самим тим и мање жива. Волели бисмо да је Ви још једном погледате и евентуално још на њој радите.

Кад кажем: волели бисмо, то значи следеће. Нама је до ваше сарадње стало, верујемо у Ваш таленат. Али, хоћемо да будемо и искрени и да Вам кажемо када нам се нешто мање свиђа. Можда ми нисмо у праву, можда Ви овом приповетком започињете нешто ново што ми још не можемо, не умемо да прихватимо. Стога препуштамо ствар Вама. Видите још једном приповетку (ваљда имате копију), видите да ли смо у праву или нас утисак вара. Ако се будете осетили сигурни да сте у праву, ми ћемо причу и овако штампати. У супротном, сачекаћемо док на њој порадите.

Срдачан поздрав,
Александар Тишма

Нови Сад, 18. VIII 1972.

Драги друже Албахари,

Ближи се јесен, када морамо планирати дела за идућу годину. Ако ону књигу приповедака хоћете да штампате код Издавачког предузећа, у серији „Данас" (недавно је тамо објављен „Каин и Авељ" Ж. Павловића), узмите рукопис и пошаљите га нама – за 1973.

Пошаљите нешто и Летопису. Сингер ће ускоро изаћи.

Ваш,
А. Тишма

Нови Сад, 6. IX 1972.

Поштовани друже Албахари,

Слажем се да пошаљете књигу. Било би добро да стигне до краја октобра.

Причу са задовољством очекујемо. Можете превести и нешто од једног израел-

ског писца, било би пожељно да текст не буде само књижевно добар, него и да говори о стварности те земље, разуме се не на пропагандистички начин. Ми ћемо текст прочитати и о њему тада одлучити.

Поштује Вас,
А. Тишма

Земун, 18. X 1972.

Поштовани друже Тишма,

У прилогу Вам достављам рукопис моје књиге приповедака под насловом „Породично време".

Књига се доста разликује од прве верзије, и у њу су ушле приче написане од новембра или децембра 1970. г. до августа 1972. г.

Следеће приче су већ објављене: „Три станице до куће" – Савременик; „Моја сестра Берта" – Кадима; „Отац или зумбули?" – Политика; „Да ли је то старост, дечко?" – Летопис Матице српске; „Чвор Јакоба Херцла" и „Луција или Болест влада градом" – Поља. Неколико фрагмената из „Прича које један другом причамо" објављено је у Кадими и Студенту.

Оваквим избором приповедака успостављена је много успешнија целовитост и чврстина књиге. Наслов „Породично време", иако није много звучан, у ствари је најбољи заједнички садржитељ свих прича. Наравно, сваку евентуално сугестију радо ћу размотрити и прихватити. Када ћу дознати Вашу коначну одлуку? До тог тренутка преостају ми само искрени „дани стрепње".

Поштује Вас,
Давид Албахари

Нови Сад, 28. X 1972.

Поштовани друже Албахари,

Примили смо рукопис Ваше књиге, биће ускоро прочитана и изнета на савет издавачког предузећа. Пошто познајем Ваше текстове, не сумњам да ће исход бити позитиван.

Хвала на причи за Летопис. Експериментална или не, она ми се веома допада, па ћемо гледати да је што пре објавимо. (Нисам сигуран на коју причу се ово односи; ниједна моја прича није објављена у ЛМС-у током 1973. – Д. А.)

Срдачан поздрав од,
Тишме

Нови Сад, 20. XI 1972.

Поштовани друже Албахари,

Прегледао сам Вашу збирку и чини ми се да она добро изгледа. Но, доста је мала, испод сто страна, ми такве мале књиге прозе још нисмо имали. Затим, где су Ваше остале приповетке, рецимо оне објављене у Летопису? Сматрате ли да би оне нарушиле целину? Ја лично мислим да би као посебан циклус и те „објективне" приповетке имале у књизи своје место. Уопште, Ви треба у тој првој књизи, по мом мишљењу, да дате све што је добро од оног што сте написали – да мислите мање на композицију а више на вредност. Јавите ми шта о овом мислите, или, ако је то сувише замршено, допутујте једног скорог дана најавивши претходно долазак писмом или телефоном.

Поштује Вас,
Александар Тишма

28. XI 1972.

Драги друже Албахари,

Слажем се да дођете у првој половини децембра; молим Вас понесите и своје приповетке, па ћемо сложити књигу.

Поздравља Вас,
А. Тишма

Нови Сад, 21. XII 1972.

Поштовани друже Албахари,

Слажем се да дођете 25-ог, међутим, тог дана бићу у канцеларији тек од 12 часова. Но, ми ћемо наш посао моћи да обавимо у преостатку радног времена.

Поштује Вас,
А. Тишма

27. XII 1972.

Поштовани друже Албахари,

На јучерашњем састанку Издавачког савета усвојена је за штампање Ваша збирка приповедака „Породично време", за 1973. годину. Уговор ћемо Вам послати негде почетком идуће године. Уколико буде промена у наслову књиге или у неком од текстова, споразумећемо се накнадно.

Поздравља Вас,
Александар Тишма

Нови Сад, 6. VIII 1973.

Поштовани друже Албахари,

Није потребно да долазите у Нови Сад, јер се књига и без Вас креће ка својој судбини – штампи. Међутим, било би пожељно да нам пошаљете своју фотографију (или више, па да изаберемо) и основне податке о Вама. Ако случајно имате нечије писање о Вашој прози, направите препис. Све ово треба нам за клапну књиге.

Поздравља Вас,
Александар Тишма

Земун, 15. 4. 1974.

Поштовани друже Тишма.

Било ми је потребно неколико месеци да се коначно одлучим за причу коју Вам шаљем, али и сада, у овом тренутку, нисам сигуран да сам направио најбољи избор. Нисам никада замишљао да књига својим постојањем прави такав зид, доводи у толику неодлучност. Поред тога, постоји и страх од понављања. (...) Можда сам управо зато одабрао причу коју Вам шаљем. Она *јесте* нека врста понављања. Верујем да писац мора да се понавља. Зрелост се не постиже променом теме или бављењем другим проблемима; сазрева начин казивања. А можда и грешим?

У сваком случају, надам се да ће Вам се приложена прича, „Влага", допасти.

Поштује Вас,
Давид Албахари

17. IV '74.

Поштовани друже Албахари,

Прочитао сам Вашу причу, свидела ми се и настојаћу да буде објављена што пре.

Мислим да од понављања не треба бежати намерно – претпостављам да човек осети кад је једним начином засићен, а то онда обично значи да је све рекао што се њиме може рећи.

Ваш,
А. Тишма

1. VII '74.

Драги Албахари,

Данојлић је за нас превео књигу Паундових есеја скупљених у збирци која се отприлике зове „ABC of Reading" или тако нешто, немам при себи рукопис. Песама ништа није превео.

Јавите када сазнате за Гревса. Радо ћемо га штампати ако не буде касно рецимо у новембру.

Ви овде још имате једну причу необјављену. Но, нема никакве сметње да нам

пошаљете и нову, нека чека свој ред, ако то Вама не смета.

Срдачно Вас поздравља
Александар Тишма

Земун, 30/9/1974

Поштовани друже Тишма,

Шаљем Вам обећану причу, једну од новијих, и надам се да ће Вам се допасти. Приметићете да је тема промењена и да је у питању нови јунак, судија Димитријевић. Већ сам написао неколико прича о њему, те верујем да ћу се ускоро потпуно сконцентрисати на њега. Практично, ово је његов „први излазак у свет", стога Ваш суд очекујем с нестрпљењем.

Што се тиче поменуте моје приче која је код Вас, а ако се не варам: у питању је „Lunaticus morbus", вероватно је дошло до неспоразума. Наиме, Ви сте ту причу примили још у октобру 1972. године, а ја сам је потом унео у књигу, верујући да ћете је објавити пре изласка књиге. Но, то се није десило, и ја сам био убеђен да сте Ви, из неког разлога, донели одлуку да причу ипак не штампате. У сваком случају, прича се налази у књизи и мислим да не долази у обзир да се сада штампа.

У ишчекивању Вашег одговора,

Искрено,
Давид Албахари

Земун, 29/10/1974

Поштовани друже Тишма,

Тек смо данас дознали да књига песама Роберта Гревса неће бити штампана за овогодишњи сајам већ само најављена /корице/. Ако већ није касно, да ли бисте могли, како сте предложили, да штампате наше преводе у новембарском броју?

Пре месец дана, на крају септембра, послао сам Вам једну нову причу, „Судија Димитријевић сам на свету", али до данас нисам добио одговор. Не знам шта се догодило. Можда нисте добили рукопис? Можда Вам се прича није допала? У сваком случају, надам се Вашем одговору.

Искрено,
Давид Албахари

Н.С., 1. XI '74.

Драги друже Албахари,

Ваша прича „Судија Димитријевић" је добра, улази у новембарски број.

Гревс би могао да иде у јануарски, раније не – јавите нам да ли то још може, с обзиром на излазак књиге.

Ваш
А. Тишма

Земун, 26. 11. 1974.

Поштовани друже Тишма,

Морао сам да сачекам нека обавештења из Зрењанина да бих могао да Вам јавим за Гревса – књига се сигурно неће појавити до краја јануара. Ако Вам то још увек одговара, можете укључити Грејвса у јануарски број. Надам се да овај мало закаснели одговор неће ометати Ваше планове.

Искрено,
Давид Албахари

Н.Сад, 8. XII '74.

Драги Албахари,

На жалост, јануарски број је већ дат у штампу, па Гревс не може ићи. Жао ми је.

Последња Ваша проза свидела ми се веома. Шаљите нам и даље.

Ваш
А. Тишма

Земун, 24. 3. 1975.

Поштовани друже Тишма,
Шаљем Вам још једну причу о судији Димитријевићу, „Судија Димитријевић тумачи језик снова“, с надом да ће Вам се допасти колико и претходна.

Да ли бих сада, независно од Ваше одлуке о мојој причи, могао да испуним старо обећање и пошаљем Вам преведену причу савременог америчког приповедача Џона Барта? /Ми смо, доста давно, разговарали о савременој америчкој прози уопште, те сам се ја одлучио за њега./ Једино се бојим да прича коју сам одабрао и већ превео, „Изгубљен у кући смеха“ /„*Lost in the Funhouse*“/, није погодна због своје дужине – око 30 страница; да ли је то превише?

Ваш,
Давид Албахари

Бања Лука, 24. 2. 1976.

Поштовани друже Тишма,
Већ се више од седам месеци налазим овде, у Бања Луци, на одслужењу војног рока, или – како то много лепше звучи – у вишемесечној посети Кољи Мићевићу. Нисам, тако, стигао раније да Вам се захвалим за објављивање моје приче и превода Џона Барта. Сада, по завршетку обуке, имам више времена, доспео сам чак и до неке старе машине, и успео да прекуцам једну од раније написаних прича: „Судија Димитријевић открива утробу свих ствари“. Ова прича је можда нешто „жешћа“ од прича о судији које сте већ објавили, али се надам да ће Вам се ипак допасти и да ћете моћи да је објавите.

У ишчекивању Вашег одговора,

Искрено Ваш,
Давид Албахари

25. II '76.

Драги друже Албахари,
Примио сам и прочитао Вашег новог Димитријевића, и он ми се допао исто као и ранији, па ћу га са задовољством препоручити за штампање. Шаљите приче и даље.

Нисам знао да сте у војсци и радује ме што Мићевића имате при руци, те нисте усамљени.

Срдачан поздрав,
А. Тишма

Земун, 2. 9. 1976.

Поштовани друже Тишма,
Већ се скоро два месеца поново налазим код куће. Првих недеља нисам могао да умакнем хаосу; касније се, међутим, поново вратио ред, с њим и рад. Тако је и прича коју Вам шаљем једна од оних које су настале по повратку. Сасвим је кратка, али надам се да ће Вам се допасти као и претходне. (Реч је о причи „Судија Димитријевић се по други пут сусреће са самим собом“ – Д. А.) Радим и на неким занимљивим преводима, о којима ћу Вам накнадно, када буду довршени, детаљније писати. До тада, а у ишчекивању Вашег одговора, срдачно Вас поздрављам.

Ваш,
Давид Албахари

Земун, 11. 11. 1976.

Поштовани друже Тишма,
Дознао сам, наравно: од Раше Ливаде, да ускоро одлазите на дужи пут; стога журим да Вам пошаљем ово писмо, још одавно замишљено. Наиме, желео бих да своје вишегодишње интересовање /и превођење/ за савремену америчку прозу искристалишем у једној антологији кратких прича. Имајући у виду оно што је

до сада са тог подручја код нас објављено, она би се првенствено окренула нама мање познатим писцима, код нас ретко или нимало превођених, а независно од њихових тематских или техничких склоности. Предност би, ипак, имали приповедачи рођени током четврте деценије овог века /1930–40/. Костур антологије, већ сада могу то да кажем, чинили би: John Barth, James Purdy, Donald Bartelme, William H. Gass, Robert Coover, Richard Brautigan, Thomas Pynchon, Joyce Carol Oates, LeRoi Jones. Уз њих би се, свакако, нашло и десетак других имена, док би, с друге стране, били изостављени Updike, Bellow, Malamud, Singer, Nabokov, тј. сви они који су већ довољно познати нашој читалачкој публици. Избор би био пропраћен одговарајућим поговором или коментарима. Цео пројекат наумио сам да урадим за едицију „Данас", те бих Вас замолио да ми, уколико можете, дате неке одговоре – савете у вези с тим.

Као друго, да ли на све то утиче моја намера да у исто време, дакле: следеће јесени, истој едицији понудим своју књигу прича о судији Димитријевићу? Да ли, и на који начин?

У ишчекивању Вашег одговора,

Поштује Вас,
Давид Албахари

Нови Сад, 2. XII 1976.

Поштовани друже Албахари,

Ево да Вам одговорим на писмо од 11-ог новембра. Нас пре свега интересује Ваша књига о судији Димитријевићу и биће нам мило да је видимо следеће јесени.

Да се истовремено у едицији прозе појави књига Ваших превода, било би мало превише. Сем тога, у тој едицији радије објављујемо романе, па, мада сам сигуран да би књига нове америчке прозе била занимљива, мислим да би боље било да то урадите за неког другог. То не значи да идуће јесени, када све буде готово, не можемо још једном целу ствар размотрити свестраније.

Срдачан поздрав,
Александар Тишма

Земун, 2. 9. 1977.

Поштовани друже Тишма,

Полако ових дана приводим крају рад на рукопису збирке прича о судији Димитријевићу. Рукопис ће имати скоро тачно 200 страница, и у њему ће се наћи 25 прича различитих дужина о судији. Када би било добро да Вам га пошаљем или, још боље, донесем? Претпостављам да ћу сав посао око прекуцавања завршити средином септембра, али то је можда прерано? „Породично време" сам у своје време донео много касније; сада, међутим, нисам сигуран.

У ишчекивању Вашег одговора,

Ваш,
Давид Албахари

(Без датума)

Поштовани друже Албахари,

Пошаљите рукопис када будете готови – ако стигне до краја септембра, неће бити касно. А можете га наравно и донети, само проверите да ли нисам случајно на путу?

Ваш,
А. Тишма

Земун, 17. 1. 1978.

Поштовани друже Тишма,

Шаљем Вам, како смо се договорили приликом моје посете, још једну причу о судији Димитријевићу. Овог пута он гледа аматерски филм.

У међувремену сам добио, потписао и вратио уговор за књигу о судији Д. Верујем да ћемо, на крају, сви бити задовољни.

Искрени поздрави,
Давид Албахари

Земун, 6. 12. 1978.

Поштовани друже Тишма,
Дуго Вам се већ нисам јављао. После узбуђења које је донела појава „Судије Димитријевића", дошла је и ова књижица „обичних прича" /након четворогодишњег чекања/. Шаљем Вам је сада, премда се раније, док сам их писао, никада нисам усудио да Вам их пошаљем за „Летопис". (...)
Желео бих такође да Вам понудим неке преведене, прозне, прилоге. У питању су приче Владимира Набокова, о коме сигурно није потребно посебно говорити, и нове наде енглеске прозе Јана Мекјуена. (...)

Ваш,
Давид Албахари

Н. Сад, 22. I '79.
Драги Албахари,
Хвала Вам на обичним причама – прочитао сам их са задовољством.
Радујем се успеху „Димитријевића", који је прави.
Пошаљите нам McEwana.

Ваш,
А. Тишма

Земун, 29. 1. 1979.

Поштовани друже Тишма,
Драго ми је да су Вам се „Обичне приче" допале.
Верујем да ће Вам се допасти и „Између чаршава" Јана Мекјуена. Прича је преведена из његове друге, истоимене, прошлогодишње збирке. Приложена је и кратка белешка. Мекјуен до сада, колико ми је познато, код нас није објављиван.

Ваш,
Давид Албахари

Тишма није одговорио на ово писмо. Мекјуенова прича је објављена, а Тишма је убрзо после тога престао да уређује *Летопис Матице српске*. Писао ми је још само једном после тога, али то је део друге приче.

Мађен Давид

Светислав Басара

Реч која излази из срца,
продире у срца других.

Зохар

Када часописи почну да објављују тематске бројеве о нама, то није добар знак. То значи да смо готово старци. Али времена су се променила и сада је старост нека врста привилегије. Ово доба је ћорсокак у којем обичан излазак на улицу представља омањи смртни грех. А ако, пак, хоћеш да се удаљиш од тога, судараш се са парадоксалним феноменом: удаљавање од глупости чини човека још глупљим. Покушај да се приближи мудрости – још више. Старост, слабост, успореност – све нас то смешта на безбедну половину пута између тих крајности. Коначно, није *Градац било* који часопис. Ту је Бранко, ту је Албахари. Ту сам, коначно, ја који треба да пишем о Давиду. Који хоћу да пишем о њему. Само не знам како. Знам да то мора бити проза. О приповедачу се може говорити само приповедањем. Смишљам зато неколико, хајде да кажем, заплета за неколико ненаписаних приповести. Ево одмах једног: Док посматрам Гојине цртеже у Градском музеју у Никозији (што се заиста збива) сусрећем професора Поливиоса Шејтаниса (измишљеног, али веома ученог и надасве пристојног доктора палеолингвистике) и ту се заподева један од оних случајних разговора у музејима. Доктор Шејтанис, веома кратковид (глава му је непристојно, готово еротски близу стакла које покрива цртеж) у једном тренутку каже: „Господе, као лице папе у причи Давида Албахарија." Иако не волим такве разговоре, на помен Давидовог имена савладавам мрзовољу. „Ви сте читали Албахарија?", питам. „Са великим задовољством", каже професор Шејтанис. „Оно што мене као лингвисту привлачи у његовим причама и романима јесте крајња економичност при употреби будућег времена. И веома брижљив однос према језику. То је знак талента. Знате, господине, лингвистика је данас далека периферија научне метрополе, али на штету науке саме. Растућа пометња у свету последица је језичке пометње, погрешног слагања времена, неправилне употребе падежа. Вама се то може учинити претераним, али кабалисти тврде да је узрок свих зала непажњом изостављена квачица изнад хебрејског слова ש (шин)."

Пол Вирилио је негде записао да није могуће измислити железницу а да истовремено не измислите железничке несреће. Исто тако је немогуће писати причу о музеју, а да се, пре или касније, не појави музејски чувар коме призор једног старијег и једног средовечног господина, припијених, готово загрљених, загледаних у Гојин цртеж, мора да изгледа крајње сумњив. Предлажем професору Шејтанису да разговор наставимо у некој од таверни старе Никозије. Професор нема ништа против. „Потпуно сте у праву господине докторе", кажем док излазимо из Музеја. „Много пре него што сам упознао Албахарија, на основу одсуства придева и поређења у његовим причама, одмах сам знао да се ради о великом писцу. И великом господину. Али зашто избегавати будуће време, то ми није баш јасно." Одговор *ћу добити* нешто касније, када седнемо за сто у башти таверне „То Конатзи"; јер професор Шејтанис је следбеник једне прастаре традиције која забрањује да се прича у ходу. Сазнаћу то касније. Овај моменат је важан јер баца нешто светла на чудну околност: да никада нисам видео Давида да хода. Познајем га толико година, видео сам га толико пута, у редакцијама, у тролејбусу, на концертима, на Сајму књига, у Зоо-врту. Али никада у покрету. Никада како хода.

„Ослушните!", каже доктор Шејтанис. „Обратите пажњу на драматичну разлику између *I went* и *I shell go*. *I went* – звучи тако солидно, дефинитивно, поуздано, готово опипљиво. Док у *I shell go* имамо је-

дан субјекат, једну вољу која, у ствари, не постоји јер се налази изван, у глаголу који узалуд покушава да презент угура у будућност. Некада, у давна доба, у првобитном језику, оном пре Пометње, постојало је будуће време. Има једно тумачење у *Зохару*, у поглављу *Parshat Noach*, о изградњи Вавилонске куле, о томе да кула у ствари није била грађевина у архитектонском, већ у спиритуалном смислу. Имајући на располагању језик коју су разумеле небеске силе, језик који је имао стварно будуће време, људи су имали могућност да утичу на ток ствари. Због тога је Бог помео језике и учинио да прошлост буде најстварнија. Због тога је, коначно, Кафка у праву: Месија збиља неће доћи последњег, већ најпоследњијег дана. Хтео је, наиме, да каже да ће протећи још један дан пре него што схватимо да „јуче“ није било. Не треба гледати у будућност. Судњи дан ће доћи, ако тако смем да кажем, *отпозади*.“

✡

Следећи заплет нас одводи у једну измишљену земљу. То је краљевина Калајан, која на истоку има немирну границу са Руританијом опустошеном грађанским ратом, док се са севера, истока и југа граничи са низом нестабилних – данас јесу-сутра нису – државица. Краљ Горазд XII слика је и прилика краља из Давидове приче „Краљ“: меланхоличан, спор, лењ, склон сањарењу; заувек несрећан због строгог протокола који прописује да га – иако је напунио тридесет седам година – свакога јутра облачи и сваке вечери скида послуга. Папа краљевства Калајан веома је налик папи из Албахаријеве приче „Папа“. И треба да буде такав: мали, сасушен, збрчкан. Да би разумео слабости своје пастве, он болује од свих могућих болести и – штавише – на своја плећа, кад год је то могуће, преузима болести ближњих. Није виши од неких осамдесетак сантиметара јер мора да иде уском и све ужом стазом праведника носећи на слабим плећима врећу препуну грешних душа.

Папа чији је једини грех склоност ка сладоледу од ваниле.

Председник Краљевске Владе, пак, Енрик Вардак је емигрант из неке од мојих негативних утопија: мрачна, болесно амбициозна личност војничке прошлости (као поручник учествовао у срамним пучевима и погубљењима у Зембли); посетилац јавних кућа, коцкар и сплеткарош који у говору користи мноштво придева и сања да Калајан уведе у ред стварних држава. Сада долази најважније: државно уређење Калајана удешавам тако да Врховни рабин Краљевства буде Давид Албахари, чиме испуњавам његову жељу из младости. Давид је у длаку исти као Давид каквог знамо, осим једног детаља: на темену носи *kippah* беле боје са извезеним симболом *Маген Давид*.

Њих четворица су Државни Савет Краљевине Калајан.

Ја сам ту само „свезнајући приповедач“. Онај који се усуђује да напише „помисли краљ“. Пуки записничар расправе јунака који треба да донесу судбоносну одлуку: да ли да Калајан поднесе захтев за пријем у ОУН и тиме стекне политичку реалност (по неким ауторитетима неупоредиво нереалнију од литерарне), или да остане члан Комонвелта имагинарних земаља.

Расправу отвара пуковник Вардак.

– Ваше величанство, уколико постанемо пуноправни члан ОУН, ваша ситуација биће неупоредиво боља. Тамо, у стварном свету, краљеви више нису патетичне фигуре, већ нормални људи који се сами облаче и све чешће жене једрим ћеркама сеоских пиљара. Поред тога, у спољашњем свету граматичка правила нису ни изблиза тако строга као овде; можете мирне душе погрешити у падежу, изоставити субјект, погрешно употребити неки глаголски облик а да се то не одрази на стабилност Краљевине.

[67]

На реду је папа. Захвата велику кашику сладоледа од ваниле. Врише уста. И почиње да говори:

– У свету у којем се не води рачуна о речима, не води се рачуна ни о стварима ни о људима. Свет је створен једном једином речју. Једном једином речју ће и завршити. У основи – свет је прича. Штавише, свако од нас је једна прича. Свако може бити описан. Али може и да опише другог. Тамо где би пуковник Бардак да нас одведе, речи су запостављене, готово заборављене, језици пропадају и све се своди на слике: слике у музејима, слике у новинама, слике на телевизији, слике на билбордима. Свето писмо нас учи да су резани ликови и слике идолопоклонство. Папе су, уосталом, по дефиницији конзервативни. Гласам да све остане онакво какво јесте.

– Слажем се са Светим Оцем – говори Давид. – Јер, у *Талмуду* је записано: *Не убија змија него грех.* Тиме хоће да се каже да жеља претходи искушењу. Сви они којима је тесно у оскудном али стабилном поретку приче удаљавају се од уског пута праведника и крећу на широки пут пропасти. Изван приче постоји само хаос. Само пропадање. Погледајмо: *Одисеја* и Платонова *Држава* остале су неизмењене, исте до последњег слова, а колико је само жалосних промена доживела Грчка. Ипак, што се уметничких слика тиче, не бих ишао тако далеко као Свети Отац. Слике Балтуса, слике Де Кирика, слике Бејкона, макар као илустрације у тексту, макар у форми детаљних описа, свакако би требало да украшавају папирнате ентеријере нашег краљевства. Не спорим, Ваше Величанство, да би приступање Калајана такозваној Западној цивилизацији омогућило да се ожените кћерком неког бакалина око чије се појаве роји низ најбаналнијих придева, али Западна цивилизација има своје мане. Она је погружена у тамну сефиру *Malkuth*, док, попут свих светова створених имагинацијом, Калајан пребива у блаженој сефири Ход. Где само од ваше воље зависи хоће ли неко пасти са мердевина и поломити ногу, што се, захваљујући доброти вашег срца, догађа веома ретко и само најопакијим поданицима, док *тамо* ничија воља не значи ништа јер је све подређено једном злокобном закону по којем све ствари и сви људи имају своју тамну страну. Па тако, док бисте се возили у белом краљевском *мерцедесу*, упркос свим предострожностима, непрестано бисте морали да имате на уму да је изум аутомобила донео једну до тада непознату ствар: саобраћајне несреће, згужван лим, здробљена тела. Исто тако, треба да знате да тајна друштва из Васариних романа, мистична удружења злобника, непрестано роваре и изазивају нереде и револуције. *Зар нисте једном, у тренутку досаде, помислили да сами финансирате револуцију? Да постанете јунак неког књижевног дела, не бисте ли обезбедили бесмртност. А онда у магновењу видели своју главу како се котрља улицама главног града и осетили да вам је врат танак као врбов прут.* Наравно, Ваша реч је пресудна. Али није згорег да размислите. Да на један тас ваге ставите предности такве политичке авантуре, а на други мане. Па ако мане превагну, а сигуран сам да хоће, ако увидите да је понижавајуће облачење и свлачење Вашег Величанства, много мање зло од упуштања у авантуру тржишне привреде, либералне економије и глобализације, сви бисмо могли да се почастимо великим зделама сладоледа од ваниле.

✡

Коначно: документарна проза. Симулакрум документарне прозе. Лето двехиљадите. Налазим се у Канади, у Торонту. Када сам већ ту, ред је да се сретнем са Албахаријем, који већ дуго година живи у Калгарију. Не у *егзилу.* Никада Давид није изустио ту магичну формулу која на-

шим земљацима отвара врата западних издавачких кућа. Никада у интервјуима није рекао ружне речи о земљи која их све заслужује. За Давида, живот није политички пројекат. „Живим у Калгарију!" То је све што ће рећи. Не живи ту зато што је побегао однекуд, нити зато што хоће да некуда стигне. Сублимисано искуство генерација предака учи га да је човек прогнан ма где да се налазио. Да се од прогонства не може побећи. А опет, повучен и скроман, неупоредиво је превођенији од оних који анемичне успоне граде на живом песку пропасти својих родних градова. Албахари, име које је обележило једну омању епоху у Београду, име је које значи исто то – Албахари – свуда у свету.

Позивам Давида телефоном. Шта радим у Торонту? Пита Давид. Дошао сам на трке Формуле један. (Заиста сам био на тој трци.) Ко је победио? Пита даље. Не знам. Посматрао сам болиде, не редослед. Правилно! Каже Давид. Договарамо се да се нађемо у Фејиној кафетерији у улици Јанг, али тако да останемо у својим собама. Додаје ми са велике удаљености комадић хашиша и ризлу, да савијем џоинт. Одавно нисам дувао, али године кризе, несташице, ролање цигарета од херцеговачке ризле начиниле су ме експертом. „Јеси ли оно пре много година стварно спавао наслоњен на зид?", пита Давид. „Једном или двапут", кажем. „У то време сам, као и ти, много читао о зен будизму. Негде сам прочитао да је један учитељ зена на питање како постићи сатори рекао: Када си гладан једи, када си уморан спавај. Неко време сам покушавао да следим ту мудрост." „Да, зен будизам!" Каже Албахари. „Мене беше привукао један други коан. Младић долази код учитеља и пита шта треба да ради да би се просветлио. Учитељ му каже: Иди једи, па ћу ти рећи. Младић одлази, једе и жури натраг. Јеси ли ручао?, пита га учитељ. Јесам, каже младић. А учитељ ће: А јеси ли опрао судове? Кажу да је овај младић одмах постигао просветљење."

Ако хоћеш да разговараш са неким на раздаљини од двадесет метара, онда мораш да вичеш. Али када је растојање између саговорника 3434 километра, колико има између Калгарија и Торонта, довољно је само да немо отвараш уста. Ко има уши, нека чује. Можда је управо излизаност језика то што нагони Албахарија да се не изјашњава као писац, већ као преводилац. Ако су језици упропашћени несавесном употребом, не налази ли се онда смисао скривен на ничијој земљи између двају глоса? „Да ли се још увек сматраш преводиоцем?", питам Албахарија. „Да", каже Албахари, „још увек сам на првом месту преводилац. Потом читалац. Тек онда писац. А ти, да ли се ти још увек сматраш мистиком који пише?" „Не више!", кажем. „Већ извесно време избегавам упуштање у концепте о самом себи. Уосталом, све ређе пишем. И мислим да је то добро."

Застанимо мало код превођења. „Преводилац" није нарочито успела реч, иако Иван Илич налази извесне подударности између скелеџија који превозе шверцовану робу са једне на другу страну реке без обала и преводиоца који исто то чине са мислима и осећањима. Шта се, међутим, догодило са речју „тумач", која се може срести још само по судовима. Јер, ми овде немамо посла са превођењем, трампом речи једног за речи другог језика; овде је битно тумачење, дешифровање, проницање, декодирање. Када каже „ја сам преводилац", Албахари не мисли на свој преводилачки опус (иначе веома, веома важан), већ говори као мистик: писање је тумачење, дешифровање, декодирање унутрашњих садржаја срца из којег излази како оно што чисти тако и оно што прља човека. Да се и ја мало позабавим превођењем: декларишући се као „преводилац који пише", он заправо разоткрива срж сопствене поетике и суштину сваког озбиљног писања. Писање није „стварање", стварање је Божја привилегија, писање је мукотрпни посао тумачења сопственог

места у светскоисторијском хаосу и рашчишћавање сопственог унутрашњег хаоса. Можда на првом месту ово друго, јер околни хаос и није ништа друго до пројекција наших унутрашњих хаоса на друге.[1]

Давид ме прекида у размишљању. Пита: „Шта читаш?“ „ Боље да ти не кажем. Нећеш веровати.“ „Ма хајде“, смеје се Албахари. „Реци да читаш Агату Кристи.“ „А не! Тај пројекат је завршен. Сада најрадије читам румунску поезију на румунском.“ „Јеси ли научио румунски?“ „Не!“, кажем. „Волео бих, али престар сам да учим језике. Читам да бих читао. Не да бих нешто сазнао. Али за мене румунски није апсолутна семантичка пустиња. Знам понеку реч. Овде-онде препознам понеку словенску позајмицу. Јеси ли знао да је *ватра* и на румунском *ватра*?“ „Нисам знао“, каже Давид. „Али то није ништа необично. Током свих тих година превођења, научио сам да језику не треба веровати. Постоји велики број речи матерњег језика које не знамо, док истовремено знамо известан број речи из најегзотичнијих идиома, а да уопште нисмо свесни тога. Шта са великом породицом речи, сличних као јаје јајету, чије значење варира од језика до језика? Шта са погрешним преводима који су се одомаћили и неометано нагризају ионако климаве темеље значења? Узмимо *маген давид* са *kеррah*-а који си ми натукао на теме у Калајану: свако ће, свуда на свету, рећи: то је Давидова звезда. А није. Тачан превод је: Давидов штит.“

✡

Рекосмо већ да је Давид у младости желео да буде рабин. Не треба сумњати да је то била озбиљна намера. Он је увек крајње озбиљан. Одлуку саопштава оцу. Отац га подржава. У Јеврејској општини разговара о томе са др Каделбургом и овај му нуди стипендију за рабинско школовање у Израелу. „У магновењу сам видео себе као рабина“, пише, „и неколико дугих секунди доиста сам био рабин. Онда се та слика изгубила и рекао сам др Каделбургу да сам се шалио.“ Толико тога садржаног у ове две реченице. Попут свих младих људи, Албахари грозничаво трага за идентитетом; у то доба јеврејство му се чини чврстим темељом идентитета, али „у магновењу“, како каже, сагледава да јеврејски идентитет не може изградити пре него што изгради лични – у овом случају идентитет писца Јеврејина до кога – видимо то из приче „Како нисам постао рабин“ – попут свих истинских писаца стиже постепено, у дугом процесу индивидуације.

Пре или после, сасвим svejedno, све је то прошло, Албахари такође размишља да оде у Јапан, у неки зен манастир. „Није било разлике у чину одласка у јешиву или у зен манастир; и једно и друго је подразумевало бежање од света, а ја сам био спреман да у пуном трку побегнем од њега, мислећи да је свет највећа сметња за откривање властите суштине.“ Поново морам да преводим. И јешиве и манастири данас су заправо удобна места на којима се, истина, може зарадити спасење, али у којима се не може сићи на само дно себе, до суштине (о којој, наравно, нећемо говорити), јер је за такав један подухват нужно остати у свету, суочен са привидном, али ништа мање ужасном, бесконачношћу зла. Нужно је одупрети се злу, савладати га, а не побећи од њега. Писање прозе, уосталом, и јесте врста аскезе. Молитве. Молитва не рачуна на магијско дејство речи (нема она ништа са магијом); молитва је техника унутрашњег сабирања, силазак на дно самога себе, бекство од описа и придева.

✡

Једном давно, један мудар човек ми је рекао: „Приче писаца који нису добри људи, ма колико успеле биле, почињу да се распадају одмах после ауторове смрти.“

[1] „Довољно би било променити угао гледања, престати гледати у друге и загледати се у себе. Не питати се више шта је с другима, већ шта је са нама. Свашта ћемо пронаћи у себи, ствари какве мравима и медведима никада не би пале на памет. Некада је добро бити другачији, али само онда када то служи да покаже да си исти као и остали“ (Давид Албахари, *Терет*).

Те речи ме сада, после толико година, подсећају на све оно што је Давид учинио за књиге других људи. За нашу књижевност уопште. Седамдесетих и осамдесетих, подозревам *намерно*, Давид паралелно са објављивањем својих књига, преводи приче и романе, приређује зборнике, поставља путоказе који ће многе из моје генерације одвратити са широког, блатњавог и слепог пута ондашње српске прозе; из каљуге у којој брилијантским сјајем блиста тек неколико имена. Још увек га видим испред редакције *Књижевне речи* – непојамног (сада вероватно и непостојећег) буџака у Маршала Тита 16 – у друштву неког од сарадника. Мислим да нико није послао причу а да Давид није поразговарао са њим, скренуо му пажњу на добра и лоша места и охрабрио га да даље пише. Ни сарадници из унутрашњости нису остављани у неизвесности. Чувене су оне најпростије дописнице – још једна од ствари које више не постоје – на чијој полеђини је Давид својим читким рукописом слао обавештења да ли је прича примљена. А ако није: зашто није примљена. Била је то својеврсна бесплатна школа писања.

Наследио сам Албахарија на месту уредника прозе у *Књижевној речи,* али ни изблиза нисам радио тако савесно и добро као Давид. Зато сам и заслужио да ми се догоди оно што ми се догодило због једне његове приче.

Овако је то било. Враћао сам се једног јутра са жура на коме се *LSD* обилно заливао вињаком „рубин“. Сећам се још увек да сам се претходне ноћи сит испричао са неким благородним шимширом у дворишту моје пријатељице Вубе. Више се, нажалост, не сећам о чему смо разговарали. Дошавши на Теразије, купим примерак *Студента*, уђем у тролејбус и станем да листам те новине које, као и многo других добрих ствари и људи, више не постоје. Негде на Славији пажњу ми привуче наслов од којег ми се коса дигла на глави: **Светислав Басара интервјуише Семјуела Бекета за Трећи програм Радио Београда**. (Давид ће ту причу нешто касније објавити у култном *Фрасу у шупи).* Захваљујући интоксинираности, извесно време ми није било баш јасно са које стране новина се налазим. И нимало ми није било свеједно. Умало нисам полудео. Док нисам почео да схватам да се ту ради само о причи. Али тада сам још увек био млад. Свачега сам се плашио. Сада је све другачије. Чекам договорени дан у којем ћу се на обали Тихог океана наћи са Давидом да посматрамо плес китова. И све чешће мислим: можда је било боље да сам полудео.

Никозија, јун–август 2005.

Другi језик

*Римејк**

Владан Матијевић

Не видети никога никад више:
то је једини прави опис смрти.

Д. А.

Јунит уан. Фастн сит белтс.

Хелоу. Хелоу. Ај ем Питер Вилсон. Ај ем Сара Кенеди. Кофи? Јес, плиз. Сендвич? Но, тенк ју. По ко зна који пут слуша. Она. Како да јој дам име? После ћу одлучити. Засад, Она. Она слуша касету намењену за учење енглеског језика. На спрату, у њеном плакару, међу њеном гардеробом, чучи, спремно да на њу скочи, зло. Још нисам смислио у ком је оно облику. Зорица, не може се другачије звати ова средовечна жена, не прати лекцију марљиво, а ни на зло не обраћа пажњу, иако га јако осећа. Она се све интензивније предаје мислима о машини за сањање. Можда је у праву што се тако понаша, што игнорише зло, није га мало пута у својој близини осећала. Истина, никад пре овако близу, али зар је то сад важно? Уосталом, ако га осећа, не мора још и да га лоцира.

Тако ћу започети причу о жени која чува разгледницу из Калгарија, истоветну разгледници која ме је подстакла да пишем ову причу. Подразумева се да пошиљаоци разгледница нису исти, али ће имати доста додирних тачака. Потрудићу се да их створим. Да, тако ћу започети причу о Зорици, причу о Вишњичици. Подарићу јој надимак којим зовем своју изистинску љубав и подарићу јој моје незнање енглеског. Гадним сам је проблемом у овом времену глобализације частио, али зато лепши надимак од мене није могла добити. Да могу смислити лепши, дао бих га својој љубави. Сместићу је у кућу истоветну мојој. Шта јој фали? Добро, штошта кући фали, али могла је Зорица и горе да прође. Могла је да се потуца по туђим становима, мало ли се књижевних јунака данас тако пати. Могла је да живи у згради, па да прекорачи преко ограде балкона као њен бивши колега, референт Спајић. Ко се њега још сећа? Значи, кућа беле фасаде, велике терасе, мале дневне собе. У њој се одвија радња, ако се радњом може звати Зоричино површно слушање касете, испијање кафе и размишљање о машини за сањање. Кафу пије из црвене *шоље* на којој пише *нескафе*, док округли зидни сат туче секундаром као маљем. Само, она ноћу не вади батерије из њега као ја, што не значи да није слабих живаца, ко у Србији није слабих живаца, она их не вади јер не спава у дневној, него се пење на спрат и спава у спаваћој соби. Б, то јој и није много паметно, показаће се у овој причи, или можда мало касније, после њеног краја. Зоричина кућа је, за разлику од моје, смештена у Београду, могуће је да ову причу неко преведе на други језик, па тим транспортом куће страном читаоцу олакшавам да лоцира место радње. Значи, Београд. Било где, рецимо, негде код Новог гробља, тај део Београда ми се највише свиђа. Ваљда то припада *општини Палилула*. А може и било која друга општина, било која улица, само не улица Страхинића Бана. Тамо не бих сместио ни најгору своју јунакињу. Али где год да је сместим, морам је држати даље од прозора, да не измишљам још и околину. Са њеног прозора сигурно се види много урбанији простор него са мог, види се јер је дан, наравно, види се и ноћу, нема више рестрикција у Србији као онда кад је њен бивши муж отишао. Овде ми треба једно мушко име.

Она ослушну. *Ар ју фром Ингланд? Но, ај ем нот. Ох! Вер ар ју кам фром? Ајм фром Скотланд.* На трен се вратила у стварност и ослушнула речи које су допирале из звучника касетофона. Све јој је познато, а скоро ништа не зна. Страни језик, у овом случају реч је о енглеском, излуђује је. Увек јој је страни језик представљао проблем. У основној школи је добијала тројку, знала не знала, Ћора није умела ни да оцењује ни да предаје. У средњој је добијала двојку на наставни-

* *Други језик*, Давид Албахари

чком већу зато што су јој све остале оцене биле петице. На правном је некако прошла усмени, захваљујући томе што је набубала нешто речи и граматику, и што јој је писмени Он одлично урадио. Та шестица јој је значила више од свих десетки. Ова нова деца невероватно добро знају енглески. *Јес, ај спик инглиш.* Чудно јој је то. Сматра да су данашња деца скромно образована, она просто каже, данашња деца ништа не знају, а опет, признаје, сва изузетно добро говоре енглески, а многа и француски, немачки, италијански. Одгледају две латиноамеричке серије и већ говоре шпански. Несхватљиво је то њој. Много несхватљивије од машине за сањање о којој је читала у чланку објављеном у *Политици*. У чланку под насловом „Радионица снова" пише да је Јапанска компанија *Такара* произвела машину уз коју је могуће контролисати снове, тачније подстаћи мозак да се у току спавања усмери на врло конкретне слике и осећања. Њен поглед се усмери на разгледницу. *Калгари бај најт.*

Разгледницу је добила од њега, сад стварно морам измислити неко мушко име. Крајње је време. *Вот ис хиз неим? Ај донт ноу.* Нека се зове А. А. Није Акакије Акакијевић, њему није ни налик. Са тим иницијалима, разумљиво, не може бити ни судија Димитријевић. Иако је завршио права, није Димитријевић, то би ипак била превише нападна асоцијација. А можда и не би била, али, сад је касно. *Тенк ју.* И она је завршила права, истина није била студент генерације, како да буде студент генерације са шестицом из енглеског, али то и није неки минус, он је био – па шта му вреди. Да ли и са друге стране океана шофери по кабини лепе слике голих жена, пита се Зорица. А. А. је шофер, он вози камион по читавој Северној Америци, како јој је рекла његова мајка, нагласивши реч *читавој*, а одмах потом и реч *базен*. Шта ће му базен у Канади? Да се купа седам дана годишње. То га је сигурно нова жена натерала да купи огромну кућу са базеном. Изгубиће здравље због базена; умреће, неће отплатити дугове. Зар је могуће да је дозволио да му се живот искомпликује? А њу је одушевљавао баш једноставношћу живљења. Са тим Земунцем видела је колико други људи беспотребно компликују односе и живот, и како јој је била бесмислена веза са момком из Ћуприје.

Јесте, А. А. је био из Земуна и надаље ћу, ако буде прилике, инсистирати на сличности двојице пошиљаоца. А она је у Веоград дошла из Ћуприје, и одмах постала његова Вишњичица. Вишњичица са Ташмајдана, Вишњичица са Звездаре, Вишњичица од Ноћаја, Бишњичица са Бановог брда. Тако ју је звао. Његова лепа а кисела воћкица, његова другарица, његова сестрица, тај заштитнички братски однос нимало му није сметао да је јебе по пет-шест пута на дан. *Вандерфул.* С њим се осећала тако моћно, слободно. Никад неће заборавити осећај кад је телефоном разговарала с његовом забринутом мајком и дркала му курац. *Јес, плиз. Сендвич? Но, тенк ју.* Да ли открити да је пре тог необичног телефонског разговора с њим пушила џоинт?

Онда су се узели, како би рекла његова мајка. Он то није желео, али је схватио да ће изгубити своју Вишњичицу ако не пристане. А њој је било стало да се уда, желела је да се презива А. Да се он у овој причи презива Димитријевић, она би желела да се презива Димитријевић, што ће рећи ништа га није могло спасти женидбе. Зорица је једва чекала да у Ћуприју јави да се удала. Може се рећи да су се венчали због њеног поштовања народних обичаја и тежње да изазове завист. Кад су све обавили, како грађанско друштво и црква налажу, настанили су се у Београду, ту у Цвијићевој. Ипак сам се одлучио за део града крај Новог гробља, то се и могло очекивати. И потом је све кренуло низбрдо, одмах је почео навелико да шврља. Никад га није уловила, али је било очигледно да има љубавницу, или ви-

ше њих. Тешко је то подносила, али му није пребацивала, чекала је да га ухвати на делу, трагала је за необоривим доказом. Само једном га је упитала, вараш ли ти мене, господине А? Ваш тако га је упитала, вараш ли ти мене, господине А? То *А.* је оно друго А., оно што представља презиме. Требало је да узмем да се презива Димитријевић, ипак је ово А. превише безлично, а и пречесто се спомиње. Али не могу сад да се враћам и свугде исправљам.

Гуд морнинг. Гуд морнинг. А чииз сендвич, плиз. О кеј. Енитинг елс? Јес. А ти, плиз. Хир ју ар. Тенкс. Ове људе са касете она сад разуме, отприлике зна шта причају, можда би разумела и људе на улици, и тог Индијанца ако јој нешто каже, али *она се не би усудила да проговори да јој* је живот у питању. Зато мора добро да научи енглески, да би и она њима нешто рекла, да би захвалила Индијанцу ако јој којим случајем пожели срећу кад буде улазила у камион.

У црвеној шољици остао је само соц од кафе. Зорица поче да шета по соби. Само да не стане испред прозора, да ме не мучи. Да сам знао да ће шетати, ставио бих је у гипс, да лежи мирна као онда кад је одлучила да се разведе. *О, мај гад.* Један пијани лудак ју је ударио аутом, ишла је тротоаром, он је изгубио контролу над воланом и изуо је из ципела. Памти како јој је горњи део тела свечано обучен у лепу, и даље чисту и непогужвану хаљину преко које цакли бисерна огрлица, и како јој је доњи део тела крвав, како јој је с цеванице здерана кожа, како су јој колена отечена. Памти ту нелогичност, ту неусклађеност горњег и доњег дела тела, и памти свој стид због те неусклађености, и сећа се како је у шоку говорила мени је близу кућа, нема потребе да ме водите у болницу. Лудак је био пијан, али није био нехуман, све што је било у његовој моћи учинио је да је збрине. Касније, кад су је угипсаних ногу отпустили кући, стигли су је болови и страх од свега што јој се догодило и још већи од онога што је могло. А. А. је бринуо и угађао јој, и после много секирација и трчања, око поноћи је сав исцрпљен легао у другу собу, требао му је одмор јер сутрадан је устајао рано. Њу је тело болело све јаче и јаче, и она је јечала. У једном тренутку, он се појавио на вратима њене собе и озбиљним тоном упитао, могу ли ти јецаји у ноћи да буду мало тиши? Знала је да се он шали, да покушава да је орасположи, и јесте се поред свих болова насмејала, али је тада одлучила да се разведе. *Пардон. А хамбургер, плиз. Енд ен оринџ ђус.* Зорицу је тај болни послепоноћни смех подсетио на онај који је уследио после његовог одговора на питање да ли је вара. Вишњичице, пре бих се убио него себи тако нешто дозволио, рекао је тада, и они су се почели смејати. Али њој тај смех није пријао, никако јој није пријао.

Ар ју Џексон? У бракоразводној парници није био једноставан, петљао је дуго и цепидлачио, због нечега није желео развод, али на крају је нагло дигао руке од свега. *Јес, ај ем Марија Џексон.* Задржала је његово презиме. Он није имао ништа против, питао је да ли може он да узме њено девојачко. *Ју кам фром Холивуд?* Зорица смањи тон касетофона јер је жена која је препознала ту Марију Џексон превише вриштала. Пред одлазак из земље, јавио јој се. Она је рекла срећан ти пут. Једном је слушала неког писца који је рекао да никад не би могао да живи у земљи у којој се не говори српски, управо, мене је слушала, ја сам то рекао, и она је то искористила и додала оном „срећан ти пут“. Пољубила га је у образ, у мислима. Учинило јој се да кроз слушалицу допире његов дах, и тад је осетила кајање што му није због прељубе лепо одсекла нос и наставила с њим да живи, што се развела. А таман су отплатили кућу, и таман ју је његова мајка заволела, добро, не баш, али ју је почела подносити. Како ли је она реаговала кад јој је њен јединац саопштио да иде из земље?

Уређај помоћу којег спавач сања управо оно што је пожелео за сада је помало гломазан, висине скоро метар, и састоји се од распршивача мириса, извора светла, диктафона, звучника, рама за слике и аларма. Цена машине за сањање је висока, али чим крене масовна производња, чим Кинези и Корејци у својим шупама освоје технологију, може се очекивати да буде приступачна за свачији џеп.

Кам хир, Смит! Мај неим из нот Смит... Вот из јор неим? Тејлор. Ајм Гери Тејлор.

Јавио се неколико година касније, том разгледницом. Тог дана је сва раздрагана јурила по кући и ударала о ивице намештаја, кукови су јој увече били пуни модрица. Бројећи их, схватила је да га и даље воли. Било је то време оног лудила по улицама. Цео свет је пратио догађања у Београду, вероватно и он, па се сетио ње, и пожелео да јој у тим гибањима дâ снаге, да јој покаже да навија за њу. Да ли би јој послао разгледницу да је знао да се она налази на другој страни, на страни прокаженог режима? *Екскјуз ми.* После политичких промена, изгубила је положај и остала без посла. Уз доста муке се запослила у некој транге-франге фирми, код газде који је на питање новинара, која је тајна вашег успеха, господине Рељићу, одговорио, нема ту тајне, човече, догнаш-продаш и то је сва мудрост. И за њега би код газда-Рељића било посла, подразумева се, шоферског. После се снашла, прешла је у фирму бившег колеге из власти, неки људи врло лако промене и партијски дрес и уверења, и сад је правница у предузећу које се бави куповином и продајом цинка на велико. Сад јој је боље него у оној транге-франге фирми, мада и ова послује по сличном принципу. Сад јој је боље и зато што је прочитала чланак о машини за сањање. *Хелоу, хау ар ју? Ај ем вери вел, тенкс. Енд ју? Ајм фајн.*

После добијања разгледнице, ступила је у контакт са његовом мајком. Док су причале, сетила се оне епизоде с дркањем и хистерично стиснула слушалицу. *Хи из фром Ливерпул. Хи из фантастик! Лук!* Његова мајка јој је рекла да се он у Канади оженио а да се није ни распаковао. Говорила је тоном којим се детету замера што је испрљало панталоне. За то време, Зоричине лађе су тонуле, и њени прсти су олабавили стисак па је претила опасност да слушалица испадне из њене руке. Оженио се неком Вијетнамком, или ће бити Венецуеланком, није била сигурна, можда са Врањанком, питала је саркастично Зорица, коју је спознаја безнађа наједном почела крепити. Његова мајка је препознала сарказам и онда је почела да говори о кући са базеном. На крају ју је позвала да дође код ње, да јој покаже фотографије из Канаде. Никад није отишла.

И то би била та прича, овако на брзину испричана. Још две-три реченице и ставићу последњу тачку.

На раскрсници се упалило зелено светло семафора. Један црвени трамвај стоји и прима путнике. Ипак је морала да баци поглед кроз прозор. Срећом, није се дуго задржала испред њега. Касета је дошла до краја и касетофон се сам искључио. Сат туче тик-так. Зорица с пода подиже један мали суви лист, који је неко на обући унео у кућу, и одсутно га стави у џеп. А машина за сањање је конструисана захваљујући веровању научника да мозак у току сна реорганизује информације које је човек покупио док је био будан. Тако пише у *Политици*. И та машина је Зорици једина шанса да буде са њим, бар у сновима, пошто на јави сигурно неће. Он је никад неће позвати у Калгари, свесна је тога. И због тих будућих снова, она мора добро да научи енглески, да у њима што пре сазна где се састају камионџије, да течно пита људе који ходају улицом, Индијанца у кожној јакни с ресама што стоји поред округлог саобраћајног знака, баш као у једној блиској причи. Мора добро да научи енглески, да се не пати још и у сновима. Ако буде имала времена за снове. Ако буде имала време-

на уопште, пошто на спрату, у тами њеног плакара, чучи зло. Пратило ју је данима и сада је ту, тихо удише мирисе њене гардеробе. Сигурно је да ће она кад-тад отворити врата плакара и није му тешко да стрпљиво чека тај тренутак да скочи на њу. Можда би било у складу с причом, тачније с причом истог наслова, да у плакар сместим професора енглеског језика коме се свиђају њене пегице и светле длачице на руци, све суманутијег професора с течаја, који она однедавно похађа. То би било добро решење за крај приче, поред тога што је доста уверљиво, и на неки начин логично, то решење звучи и као поздрав упућен у даљину.

■

Сећање на добровољног изгнаника Д. А.

Милан Ђорђевић

Успомене су биле баласт који је силовито вукао према дну.

Д. Албахари, *Мамац*

Нисам носталгичан, пре ће бити да сам антиносталгичар. Светлана Бојм, позна-ница писца о коме овде говорим, у својој књизи *Будућност носталгије* за ово осећање каже: „Носталгија није само чежња за ишчезлим временом и изгубљеним домом, већ и за пријатељима који су их некад настањивали, а који су сада расејани широм света." Али нисам носталгичан кад се сетим једне зграде из некадашње београдске улице Маршала Тита, а садашње улице Краља Милана. У њој се данас налази некаква државна установа, ваљда Министарство за приватизацију, или нешто слично у духу раздобља званог транзиција. А 1978. године ту је био Институт за криминологију и тад нисмо ни сањали да ће коју деценију касније криминалци постати патриотски узори и истакнути представници елите овог друштва. У две тескобне просторије испод тога налазила се редакција листа *Књижевна реч*. И у тим просторијама, где се увек гурало више песника и писаца, упознао сам Давида Албахарија, али и друге, као што су песници Душко Новаковић, Петар Цветковић... Главног уредника Јовицу Аћина познавао сам из Дома омладине, где је неку годину пре тога песник Миодраг Павловић имао курс писања поезије. А са песником Новицом Тадићем, уредником за поезију, упознао ме је један пријатељ са факултета. Албахари је нешто касније био рецензент моје прве књиге песама. Он је тада био уредник прозе у *Књижевној речи*. Сећам га се као мирног и сталоженог, стрпљивог и помало ироничног човека који је брижљиво читао све присපеле прилоге и ауторима одговарао каква је судбина њихових рукописа. Често је знао да посаветује младе писце. Једном ми је вратио

причу, рекавши да не може да је објави. Била је врло лоше написана. Објаснио ми је због чега је неће објавити. И шта би у њој требало побољшати. Више пута смо заједно напуштали просторије ове редакције, силазећи мрачним степеништем. Знао сам да се Албахари, поред писања прозе, бави и превођењем прозе и поезије. До тада сам прочитао само његов роман *Судија Димитријевић*. Он је први нашој књижевној јавности открио америчке постмодерне писце, односно метафикционалисте попут Доналда Бартелмија, Џона Барта, Роберта Кувера, Томаса Пинчона, Вилијема Геса и Ричарда Вротигана, или писце Џозефа Хелера и Курта Вонегата. Преводио је неке од њих или их је објављивао као уредник. Све то било је у време кад је код нас владала такозвана стварносна проза као једна варијанта реалистичког приповедања. Албахари је тада постајао истински родоначелник нове српске прозе. Из његове легендарне мајушне ташне изашли су Светислав Басара, Драган Великић и многи други прозни постмодернисти. Знам да смо више пута ходали улицом Маршала Тита и причали о америчким постмодернистима, али и о нашим писцима „стварносне прозе" које су неки погрдно звали „јексераши". Питали смо се, зашто код нас нико не пише као ти Американци. Мало нам је сметало што преводна литература у Загребу прати најновије прозне трендове, док код нас у томе заостаје. Албахари је у руци носио своју малу браон кожну ташну у коју је могло да стане много рукописа. Потом је уредништво *Књижевне речи* промењено и главног јунака овог текста неко време нисам виђао.

После сам га више пута сретао у београдским посластичарницама (*Пеливан*, те посластичарница у Македонској улици) где је долазио из свог Земуна. О, знам да је тада волео колаче. Надам се да је и данас тако. Имали смо и заједничког пријатеља. Био је то песник Милош Комадина, кога сам често посећивао у његовом поткровљу у Немањиној улици, где смо слушали музику (најчешће реге, који је и Албахари у то време волео) и причали о књижевности и животу. Та висока и руинирана зграда подигнута пре Другог светског рата одавно је срушена. На њеном месту саграђена је огромна банка од бетона, алуминијума и плексигласа која је, барем у мојој машти, налик стакленој планини из истоимене приче Доналда Бартелмија. А и Милош је пре неколико година умро. Тих година сам обично Албахарија поздрављао преко њега.

Давида и мене је много тога повезивало, али много тога нас је и раздвајало. Рецимо, обојица смо као млађи били привrженици рок музике (иако млађи од њега, ја сам већ имао нека друга интересовања), контракултуре шездесетих година прошлог века и проучавања далекоисточних религија. На Албахаријев поглед на свет, а и на стил прозног изражавања, ово је сигурно у почетку утицало. Проучавао је и зен будизам, па чак и објављивао поједина дела будистичке књижевности, тако да се трагови ових проучавања могу наћи у његовој прози. Можда се и сама поетика сажетости, односно поетика кратке приче, које су толико карактеристичне за његово стваралаштво, могу везивати за зенбудистички коан. Али његову поетику сажетости било би могуће повезивати и са језгровитим стилом рабинских текстова. Албахарија нису интересовале ни политика, ни историја, које су мени биле важне, и чини ми се да није крио благо гађење кад су помињане ове теме или довођене у везу са књижевношћу и писањем.

Један од последњих сусрета пре његовог одласка одавде у Канаду имали смо кад ми је као уредник одличног часописа *Културе истока* дао неке текстове да их преведем. Ако се не варам, биле су то две ствари: разговор са далај-ламом и некакве далекоисточне бајке. Ово прво

сам превео и било је објављено у једном од последњих бројева овог одличног часописа. А оно друго никада нисам завршио. И спада у једну од мојих неиспуњених обавеза према уреднику Давиду Албахарију. У међувремену, он је заједно са својим земунским пријатељем, изузетним песником и уредником Рашом Ливадом, а у оквиру успешног пројекта часописа за светску књижевност и Књижевног друштва *Писмо*, покренуо часопис за јеврејску књижевност *Мезуза*. Први и други број овог часописа били су заиста зналачки, албахаријевски склопљени. Знам да сам за лист *Време* написао приказ првог броја овог часописа, настојећи да на тај начин скренем пажњу наше јавности на Албахаријеву свестрану личност, која се овог пута још једном испољила у виду одличног уредника.

Чини ми се да је он негде почетком деведесетих година прошлог века постао председник Савеза јеврејских општина Југославије. Чуо сам да је био веома успешан председник. Његова интелигенција, разборитост, вредноћа, неагресивност, толерантност и одлучност, ненаметљива комуникативност и непосредност те способност да саслуша друге овде су дошли до изражаја. Рећи ћу нешто са чиме се он можда не би сложио, а то је – да понеке од особина његове личности препознајемо у његовој прози.

С повратком „одмрзнуте“ историје у наше источноевропске кутке све нас је усисао вртлог историјских збивања. Постали смо невољни или активни учесници, актери, жртве или посматрачи ових догађања. На нашем делу југоистока Европе ово оживљавање историје претворило се у буђење национализма, обнављање старих митова и фанатично распиривање националних мржњи, а све је то водило у рат. Уследио је тихи Албахаријев одлазак у Канаду. Можда га је на овај корак упутило јеврејство које је у његовом животу с временом играло све значајнију улогу. За њега, Јеврејин је превасходно изгнаник, а и уметник, односно писац је по природи ствари изгнаник, тако да је изгледало као да су се ове две ствари у њему спојиле и да га је управо то одвело у добровољно изгнанство. Парадоксално, упад историје у Албахаријев живот значајно је преобликовао теме његових књига. Исписујући књиге *Мамац*, *Гец и Мајер* или *Мрак*, он је тих година израстао у једног од водећих српских писаца, а данас и у једног од најпревођенијих наших прозаиста. Али, пишући о историји од које је некада зазирао, он је остао веран свом стилу: једноставним реченицама, благој иронији, мирном описивању призора свакодневице.

Након његовог одласка, дуго се нисмо чули. Знао сам да живи у Калгарију. А онда нас је поново повезао Михајло Пантић, вероватно један од најзначајнијих тумача његовог дела, приповедач на чије је приче несумњиво утицала Албахаријева проза. Дописивали смо се захваљујући постојању компјутера и електронске поште. На крају смо се пре две године договорили да му као уредник библиотеке „Форум писаца“ објавим књигу есеја. Тако ми се пружила прилика да будем уредник једне Албахаријеве књиге и да му се одужим као некадашњем мом уреднику. Идеју за објављивање његове књиге дао је Филип Давид, који је у истој библиотеци објавио своју књигу *Светови у хаосу*. Албахаријева књига *Терет* и књига Филипа Давида заправо су се допуњавале и водиле скривени дијалог о истим или сличним темама. Читајући Албахаријеву књигу, схватао сам колико је он изванредан и луцидан есејиста. Али, обрадовало ме је што у своје есеје уноси више личног, аутобиографског него што је то раније чинио. Слободно и без претеривања, могу рећи да ти његови есеји спадају у сам врх наше есејистике. Ова књига есеја састојала се из три тематске целине. Прву целину или први део књиге чинила су три есеја која су говорила о ауторовој поетици. У есеју

„Балкан: књижевност и историја“ Албахари је писао: „Говорећи о историји, морам заправо да противречим неким од основних поставки моје поетике. Не могу а да се не запитам како то да уопште говорим о историји, с обзиром да сам се – као писац – развијао у доследном порицању значаја историјског писања, па и саме историје.“ А потом је о овоме успешно поентирао тврдњом да „оног часа када писац и историчар изневере своје традиционалне улоге – односно, историчар прихватањем интерпретације чињеница као значајније од самих чињеница, а писац коришћењем фикције да би умањио право значење чињенице – укида се суштинска разлика између стварности и уметности. Историчар се заправо претвара у квази писца, писац се претвара у квази историчара, отварајући тако брисани простор у којем несметано могу да се развијају најекстремнији облици идеологије, религије и политике.“ У кратком есеју „Интервју: сам са собом“ аутор је на себи својствен ироничан начин говорио о уједињењу Европе.

Други и нешто дужи део књиге састојао се од есеја и записа који сведоче о проблемима изгнанства, а кад је реч о Албахарију, може се рећи добровољног изгнанства. Тако је текст „Субверзивна уметност знакова навода“ започео речима: „Хлеб изгнанства је горак и гњецав, али другачије и не може да буде.“ У есејима „Туга и прича“ и „Писање и тамница“ он је на уверљив и занимљив начин изложио своју поетику. Ту је написао: „Ја сам прозни писац и пишем приче. Пишем их зато што и даље, сасвим старомодно, верујем у душу, иако не знам шта је душа, како изгледа и куда одлази када нас више нема. Пишем их зато што су приче једина одбрана од безличности историје...“ У есеју „Први језик, друга земља“ покушао је да одговори на питање, да ли се променио дошавши у новоодабрану земљу. Па је рекао да се након одлуке да као писац остане веран матерњем језику, истовремено – сасвим свесно – одлучио да буде неверан језику и књижевности своје нове земље, Канаде. Текст „Изгнани фрагменти“ чине размишљања о савременом значењу изгнанства. Ту Албахари признаје да није изгнаник, јер није био приморан да оде из земље у којој се родио, а овај низ луцидних фрагмената о изгнанству завршава тврдњом да „ни даљина није више оно што је некада била. Као ни изгнаници“.

Трећу тематску целину и најдужи део ове књиге чине есеји о јеврејству. У делимично исповедном тексту „Терет мимикрије“, Албахари је оцртао проблем јеврејског идентитета и дефинисања световног јеврејског писца. А у тексту „Јеврејска књижевност, јеврејски писац“ настојао је да потпуније одговори на питање да ли постоји *јеврејска* књижевност. Неки од текстова овог дела књиге посвећени су анализирању савременог антисемитизма. Ипак, за мене је најпотреснији део књиге текст „Писма из логора“. Овде је аутор цитирао писма која су му својевремено послужила као грађа за писање романа *Мамац*. Он је на једноставан начин, цитирајући и коментаришући тих шест писама, проговорио о холокаусту и истребљењу Јевреја у Србији током Другог светског рата. Трећи део књиге употпуњују иронични есеји „Како нисам постао рабин“ и „Прва књига“ (текст о Адамовој књизи), а у овом другом есеју аутор је написао: „Можда је превише и очекивати да Бог буде и добар библиотекар. Он се, као и увек, труди да уради најбоље што може, иако је помислио да ће Адаму, као првом читаоцу, највише пријати штиво о небеским тајнама, не треба га због тога осуђивати.“ Есејом „Границе“, којим се књига завршава, он у ствари сумира све њене теме: аутопоетичка размишљања, писање о изгнанству, мултикултурализму и јеврејству. Ова књига је написана препознатљивим албахаријевским стилом, уз доста ироније којом је писац ублажавао патетику неких тема. Књига есеја *Терет* Давида Албаха-

рија, мајстора прозног приповедања и изузетног романописца, представила је свог аутора и као врсног писца есеја. Могу само рећи да је своја размишљања о важним егзистенцијалним, моралним и интелектуалним проблемима, тај тешки терет, Албахари у овој књизи на најбољи начин пребацио на нас, његове читаоце.

Прво представљање ове књиге било је пре годину дана на Хвару, на традиционалном јеврејском скупу „Бејахад“. У каснијим представљањима ове књиге и књиге Филипа Давида учествовао сам придружујући се уиграном тандему Давид Албахари – Филип Давид који је са много хумора и поигравања говорио о озбиљним стварима којима су се бавиле њихове књиге. На представљањима пред публиком у јеврејским општинама у Београду, у Панчеву, у Новом Саду, као и на представљањима књига на Сајму књига и у Културном центру Београда открио сам још једног Давида Албахарија – човека који на једноставан, духовит, забаван и непретенциозан начин говори о стварима о којима се обично говори високопарним језиком и забринутог лица. После књижевне вечери, у интимној и готово породичној атмосфери јеврејске општине у Панчеву, домаћини су нас послужили колачима. Албахари је дошао на своје – обрадовао се колачима. Не престајући да се шали, скоро са сваким од гостију брижно је поразговарао и свакога саслушао. Тад сам се сетио Албахарија уредника листа *Књижевна реч.* И он је некада давно тако разговарао са младим писцима који су му доносили своје рукописе. У тим тренуцима у Панчеву чинило ми се као да није ни отишао у Канаду и да је увек био ту као неко на кога се можеш ослонити, неко ко је увек спреман да ти помогне лепом речју или пријатељским саветом.

Од њега сам недавно добио одговор на писмо. Рекао ми је да опет долази у Земун и Београд. Док ово исписујем, замишљам га обученог у џинс и видим га где, мало раскопчавши јакну, седи у Калгарију загледан у планинске врхове. И помало тужно, носталгично-изгнанички, помало иронично и загонетно се смеши. Замишљам да нам тај осмех поручује: „Не брините. Овде сам, пријатељи, али и тамо, са вама, баш као да никад нисам отишао из Земуна.“

Земунска корпорација

Жарко Радаковић

Сени Душана Кецмана, другара из основне школе, који је живот оставио у туђини.

3. 9. 2005, Бон, ресторан „Rheingarten", 13.00

Онда и појава треће жене. Указује се превасходно својим нерасположењем. Јер, откако радим у том предузећу, нисам ту жену још ниједанпут доживео добре воље. Увек јој је лице преозбиљно. Никада осмех. О радости се и није могло говорити. Укочене црте, бледило коже, чак ни сјај шминке. Само ретко: сенке у борама и на образима, који делују као санте леда, или на носу, који делује као клин закуцан у лице и то руком сопственика. Још ређе се у очима, најчешће беживотним, тупог погледа и мутних зеница, предосећало нешто као подгревање бола. Као да се испод коже на лицу, ипак, одвијала некаква упала. Јесте тело све време споља (кожом) деловало хладно, готово одбојно; али се, ипак, у том рањеном погледу, иако и даље тупом, наједанпут осетила једва приметна узнемиреност. Одражавала се, једва приметно, дакле, у крвавим шарама од жилица на, иначе, увек влажним – био је то и једини контраст усахлости тела жене – беоњачама ока. На неким местима су те мрље деловале као крваве рупе, а беоњаче као изрешетане конкавне плехане старе и зарђале канте. И из тих рупа је онда свом жестином пробијао тај слућени бол. Чуло се и сасвим тихо, једва опажљиво, крцкање. И тек се усредсређеношћу на слику и урањало у ткиво очију. И усредсређеност је наједанпут бивала пропадање у нешто попут мочваре. Наједанпут је влажна површина постајала маса житке течности у којој су се на све стране вукле гране подводних биљака и густе завесе од алги. И запраћакали су се крокодили и барске змије. И наједанпут су се подигли облаци инсеката: комараца, мува, пападаћа, мушица. Просторијама предузећа, у коме сам био запослен, шириле су се заразне болести.

4. 9. 2005, недеља, кафе „Kunstmuseum", 13.00

Дијана је и тог поподнева ушла у канцеларију озареног лица. Малчице замућени поглед, што беше последица ненавикнутости ока на неношење наочара. Тога дана су јој оквири прибора за гледање били тешки. Коса, често незачешљана, висила је, или се подизала на све стране, образујући неку врсту короне. Одевена и данас лежерно, незграпно ходајући, деловала је као погрешна светица. Када је, коначно, села за свој радни сто, угледах пред собом биће које беше више од колегинице на послу.

Опет сећање на полемике против Петера Хандкеа и његовог текста „Табле Дајмијела". Опет та јасна мисао о бруталном одбацивању некога „какав он јесте" и опет захтевање да „буде другачији". Дакле, није се ту радило о корекцији, која би некоме пружила могућност да исправи „грешку" (да ли ју је тај уопште починио?). Ту се радило о суровом ликвидирању, о ампутирању свега што се није уклапало у оквире одређеног мишљења. Дакле, није то била полемика, него убијање. Брутално уништавање дуругога ради себе и свога опстанка. Немилосрдно одбацивање другога ради постојања само једнога.

17. 9. 2005, Келн, кафе „Van Der Put", 12.00

Уочљиво је да се понајвише емиграција, или домаћи претенденти на емиграцију, обрушавају на странца који себи даје за право да мисли о приликама у њиховој бившој или још увек садашњој, дакле, убудуће бившој земљи. У Немачкој се таквима од почетка давало за право да говоре о „својој" земљи и истицана је њихова „стручност".

19. 9. 2005, понедељак, Атина, кафе „Portioli", у улици Аилоу, 19.00

Шта данас, са овог места, мислим о Давиду Албахари-

ју? Место је донекле сужено на простор малобројних детаља једноставних облика. Призор је слика лишена перспективе, дакле, одузете тродимензионалности. Поглед не лута. Најчешће, споро се крећући, прелази са једног детаља на други. Ови су углавном праве линије које образују правилне геометријске слике. Давида замишљам за кафанским столом у друштву неколико другара из основне школе: Пере Катанића, Раше Ливаде, Милоја. Бранко Новаковић је већ одавно био негде у Сједињеним Америчким Државама, а да је седео са нама, највероватније би постављао питања на која Давид не би реаговао. Ћутао би Давид. Баш као што је све време ћутао Милоје. Ћутао би Давид и, са ивице стола, делујући као одбачен, слушао би Перино и Рашино надметање у говору. И једног поподнева претпрошле године у Земуну, на кеју, у башти ресторана *Венеција* није речено ништа што би се овде могло поновити. Неколико упадљивих Рашиних гестова. Два оштра Милојева погледа кроз дим цигарете. Перино поскакивање у столици. Мој грохотан смех. И Давидово сетно гледање у даљину у правцу Панчевачког рита на другој обали Дунава.

Давида сам задњи пут срео у Келну, прошле године. Био је промукао, сасвим без гласа. Седели смо у кафани поред градске опере. Био сам позвао Давида на ручак. Седели смо за столом и разговарали тако што сам све време ја говорио. Давид је ћутао или говорио шапатом. И он ме је, као и многи које дуго нисам претходно видео, упитао, у једном тренутку, да ли се виђам са Хандкеом. Причао сам му о својој књизи *Вампири*, коју до дан-данас, мучен сумњама да је та књига поништавала сву моју прошлост, нисам објавио. Сваки пут када прочитам рукопис, осетим страх од свога текста, рекао сам тада Давиду. Давид ме је пажљиво слушао, али ниједним гестом није реаговао на моје речи. И сваки пут су то биле моје дуге реченице које су се ваљале као река. Причао сам Давиду о себи. А он о себи није рекао много. Није, додуше, ни могао ништа да каже. Јер био је промукао и без гласа.

Тога дана у Келну је Давид одржао књижевно вече, у књижари *Битнер*, једној од најугледнијих у граду. Подразумевало се да сам се и ја налазио у публици. Као и увек у таквим приликама, седео сам у последњем реду у публици; овога пута испред регала са филозофским књигама. Давид је седео за столом на средини дворане, између водитеља, књижара Клауса Битнера, и свога преводиоца Мирјане Витман. Уопште није одавао утисак некога кога су издале гласне жице. Блаженог израза лица, озарен и кроткоr осмеха, деловао је он те вечери здраво и сасвим нормално. Разуме се да је отпоздрављао познатим гостима у публици. Свакоме на свој начин. Мени је, на пример, на мој осмех и поздравно климање главом, узвратио погледом из широко отворених очију и показивањем палца испруженог из меснице на горе, како то, иначе, чине амерички пилоти пред полазак на задатак. Клаус Битнер је одржао кратак уводни говор. Рекао је за Давида да је „најзапаженији српски писац“ и да се у његовој књизи, која је те вечери у Келну била представљена, радило „о генијалној техници приповедања на коју се пажња мора усредсредити“. Тек тада је речено – Клаус Битнер је то изговорио – да Давид те вечери неће бити у могућности да лично чита из своје књиге, али да ће то, уместо њега, учинити Мирјана Витман, преводилац на немачки језик неколико Давидових књига, особа „веома заслужна за рецепцију Албахаријеве прозе у Немачкој“.

Мирјану Витман сам познавао. Десетак година смо заједно радили у српској редакцији радија *Дојче веле*. „Када те будем позвала на вечеру, криваћу купус са овчетином“, рекла је оних дана мога доласка у редакцију у којој је Мирјана била задужена за ресор „култура“. У то време

сам објавио свој роман *Tübingen*, који је ушао и у најужи избор за доделу *НИН*-ове награде за „роман године". „Не знам зашто ја то читам, али ми је то што он пише веома занимљиво", рекла је једанпут. Касније сам, после Мирјаниног одласка у пензију, наследио вођење културне рубрике на „српском програму радија *Дојче веле*". „Шта да преводим са српског на немачки језик?", упитала је једанпут Мирјана Витман. „Давида Албахарија", рекао сам, што је било и логично. Давидова проза, његове јасне, прецизно кројене реченице су као створене за преводиоца какав је Мирјана Витман, сматрао сам. Мирјана није била љубитељ „замућене" књижевности. Моје књиге, на пример, за Мирјанина читалачка и преводилачка очекивања биле су пренатрпане сликама које су прелазиле и у апстракције и, вероватно, пречесто биле „дигресивне", разводњавајуће по „развој радње" – сматрао сам. Давид је „минималиста" – сматрао сам. Ја сам, учећи од Книфера, писао, додуше, такође прецизно, о да, веома, веома прецизно, ипак, често слажући реченице густо једну преко друге – сматрао сам. Писао сам „шрафирајући", или црнећи подлогу. Радио сам на некаквом мени, ипак, сасвим јасном, рељефу текста. Баш као што је то Јулије Книфер, оловком тврдоће „9 b", бојио папир црним преко црног, повлачећи га у себе, и изнутра тражећи излаз из слике. Давид је на тексту радио низањем линеарних реченица. Као да је уједно исписивао ноте једноставне сонатине. Дакле, увек се држао предлошка и теме. Настајале су јасне, једноставне, геометријске слике правилних облика. „Он пише европски, он мисли европски", рекла је, одушевљено, Мирјана Витман у интервјуу за радио *Дојче веле*. И видео сам на њеном лицу одушевљење радом на превођењу Давидових књига. И могао сам само да позавидим Давиду на таквом преводиоцу. Али остао сам објективан: „Не треба нас двојицу ту поредити", сматрао сам. Коначно, „судбина превођења наших књига је сасвим различита", рекао сам једанпут. Готово да сам био поносан на спорост у преношењу моје прозе на језик земље и људи међу којима сам живео већ тридесет година, баш као што ме је радовала брзина у преношењу Великићевих и Албахаријевих књига. „У мом случају превођење мора да се одвија споро, јер је и објављивање мојих књига на српском 'ишло споро'", рекао сам, сећајући се да сам на објављивање моје прве књиге (*Tübingen*) чекао добрих двадесет година. Спорост, стрпљивост, пре свега деловање из позадине, требало је да буде моја мисија, уображавао сам, или сам био у праву, или ми је то једанпут рекао Јулије Книфер.

> 20. 9. 2005, двориште Археолошког музеја у Атини, 15.00

Ипак је Мирјана Витман превела на немачки језик неколико мојих текстова. Први пут је то било пре две године, у тренутку када сам одлучио да дефинитивно окончам дилеме око моје књиге *Вампири* и да је, коначно, објавим. Пошто је неколико пријатеља прочитало текст и углавном негативно одреаговало на њега, одлучио сам да прво издавање те књиге уследи у Немачкој, дакле, у преводу на немачки језик. У то се уклапао и предлог Петера Хандкеа да је „коначно дошло време да и ја у Немачкој објавим књигу". Дакле, превод књиге ми је био преко потребан. Следствено томе, био ми је хитно потребан преводилац на немачки језик. Спонтано сам помислио на Мирјану Витман. Иако су дотада моје текстове на немачки језик преводили Томас Хердер и Холгер Зигел. Вероватно ме је Мирјани привукла њена посвећеност не само књизи коју је преводила него и писцу превођене књиге. Само сам у случају неких Хандкеових преводилаца, рачунајући ту и себе, доживео толико ангажованости и љубави преводиоца према писцу. Дакле, одлучио сам да свој роман *Вампири* понудим на превођење Мирјани Витман.

Мирјана Витман је на мој текст реаговала професионално. Превела је брзо почетак романа, неких двадесетак страница. Ипак, у неколико радних разговора одмах сам увидео да мом начину писања у том тексту није била наклоњена. На једној страни јој многе ствари у мом тексту нису биле јасне, посебно смисао описа мога путовања по Америци, изнетог у средишњем делу књиге. Ипак, није крила узбуђење које је осетила при читању одељака у којима је описано више боравака у Немачкој и Србији, углавном у првом и последњем делу књиге. Али, била су то негативна узбуђења, рекла је. „Доживљај ужаса. Књига је грозна", рекла је и додала да је то био разлог зашто није желела да се упусти у процедуру писања препоруке за превођење и објављивање мога романа. Превела је, дакле, почетак књиге; превешће и цео роман, ако ја сам пронађем издавача; али да се заузме за његово објављивање, то није могла. Због тог осећања ужаса у мојој књизи.

Морам да кажем да ме је такав став Мирјане Витман погодио, али и у позитивном смислу, јер сам роман *Вампири* и писао у намери да изазовем тако негативна осећања. Готово да су ми све негативне реакције мојих пробних читалаца биле сатисфакција. Али ме никако није задовољавало ускраћивање могућности објављивања књиге. Ипак, реакција Мирјане Витман је била искрена. „Нисам ја за такву прозу компетентна", рекла је. Одмах сам се присетио да је недавно одбила да преводи и да се заложи за Давидову књигу *Мрак*, коју сам јој предложио не само као мени тих дана најдражу Давидову књигу него и као истински књижевни документ о нашој савремености. „Не, то ми је сувише мрачно", рекла је. А те тамне боје у тој Давидовој књизи сам више него пожелео у својој књизи. Та Давидова књига ми је била тако важна. Као да сам ту угледао слике Франса Халса. Или као да сам спавао у атељеу Анселма Кифера. Тамне боје; рељеф од сенки таложених једне преко других; густо бојење не само своје подлоге него и погледа притиснутог о тај призор који јесте био у духу катастрофе; али, због неког једва уочљивог маниризма којим се писац у књизи служио, због неке и те како присутне удаљености од свег очаја изнетог у књизи, осетио сам и потребу за дивљачким смејањем; као лудак у тражењу олакшице. Заиста сам ту дотицао подлогу свога времена. Баш као што је то и Ж.-М. Штрауб чинио у свом филму *Мојсије и Арон*, или П. Хандке у роману *Губитак слике*. Или Јулије Книфер у цртежима оловком тврдоће „9 b" или црном кредом. Осећао сам се, читајући то штиво, „код куће". Разуме се да бих ја ту радио даље – „компликујући", „претерујући", понирући најдубље у подлогу, тражећи онај злокобни дрхтај слике, или ледећи мисао у језу која те прожме при преласку у „последње агрегатно стање", и тако даље. (Давид то сигурно зна.) Али, то би још више одбило читаоца. Одбило би и преводиоца. То би рукопис још више осамило.

21. 9. 2005, среда, Хераклион, кафе „Кипкоп", 9.00

Књижевно вече у Келну је завршено разговором публике са писцем, дискурсом који ми је у сећању као један од најупечатљивијих. Са Давидом сам већ једанпут заједно јавно наступио. Било је то у Студентском граду на Новом Београду, пре двадесетак година, на заједничком представљању Хандкеове тетралогије *Спори повратак кући*, објављене крајем осамдесетих година у мом преводу. И тада је наш јавни разговор са публиком био веома жив: савршено смо један другога надопуњавали, увек говорећи о писцу са различитог становишта. Чак и ако смо говорили паралелно један другом, дакле, свако за себе, никада то није било мимо свезе. Као да смо тада бацали коцкице на неко имагинарно поље и на њему слагали мозаик слике о писцу који је нама обојици тада веома, веома зна-

чио. Овога пута, у Келну, Давид је био промукао, без гласа, те није могао да говори. Углавном је ћутао. Слушао је, пажљиво, укоченог израза лица, свеобухватајућег погледа који је свом тежином налегао на широм отворене очи. И видело се да је свим бићем био посвећен питањима слушалаца и читалаца његове књижевности. Видело се да је и те како доживљавао то што је те вечери било изговорено. И као да му је, таквом, немуштом и оном који не разуме немачки језик, на којем су питања била постављена, баш и одговарало симултано превођење Мирјане Витман, јер, чинило се, имао је тако још више времена за промишљање упитанога, и више могућности да избегне неконтролисана реаговања. Дакле, после сваког постављеног питања уследило је Мирјанино тихо, нечујно обраћање Давиду, на које је овај узвраћао климањем главе и речима изговореним шапатом. И тек онда би, после тог „интерног" договарања као неке врсте завереничког консултовања, уследио одговор, који Давид није изговарао лично, него посредно, Мирјаниним гласноговором. Наједанпут је та процедура одговарања на питања, посредством Мирјане Витман вођене назнакама безгласног Давида, деловала као централно догађање. Ово је снагом свога присуства такорећи надјачало претходницу, постављање питања. Чак се и само књижевно вече губило пред убедљивошћу Давидових позадинских одговора.

Аутобуска станица, пред полазак у Лентас, 12.00

Лентас, таверна „Елпида", 18.00

Давид је био симпатичан. Стидљиво се смешио при сваком, нечујном, шапатом, изговарању својих назнака Мирјани. Она је сталожено понављала Давидово Изговорено. И била је то она мени добро позната удаљеност преводиоца од превођеног „оригинала", у којој си се осећао у улози Превођенога. И јеси био Преводилац и ниси био то што био јеси. Јер превођењем си, улазећи у нешто друго (у Превођено), излазио из себе. Дакле, био си негде између, на удаљености од свега и баш зато слободан да кажеш све то, што је, иначе, било туђе, као нешто твоје... Давид, пак, као да и јесте и није био присутан на тој књижевној вечери у Келну. Као да и јесте и није одржао своје књижевно вече. Као да је и сам био у својој публици. Гледајући и слушајући Мирјану како је најпре читала одломке из његове књиге па онда изговарала његове одговоре на питања публике, деловао је као неко ко је и сам себи могао да постави питање.

Све време књижевне вечери седео сам у последњем реду седишта и мислима лутао неким поглављима Давидовог и мог заједничког детињства и ране младости, проведених у Земуну.

22. 9. 2005, четвртак, таверна испод брега Лав, 11.00

Тако ми је у једном тренутку на памет пала слика покојног другара Душана Кецмана, Давида и мене: стојимо на углу улица Тиршове и Августа Цесарца; на повратку смо из школе; и громогласно се смејемо вицевима које наизменично један другоме причамо. Нешто касније ми је у памет дошла и сцена у Давидовом стану на Карађорђевом тргу: у соби смо; дуго седимо за столом и ћутимо; Давид, извесни Радован Хиршл и ја. Разуме се да у сећање улази и Раша Ливада; Давид доноси одлуку да „одустане од писања поезије", „баш зато што је у томе Раша вичнији". У време окупљања у канцеларији Србе Митровића у просторијама библиотеке Земунске гимназије, где смо свакодневно седели Зоран Вундало, Раша, Ђорђе Константиновић и ја, није Давида било често. Утолико ми је тешко да му у Србином маленом царству пронађем лик. Тек касније, у време почетака часописа за светску књижевност *Писмо*, слика Давидова ми опет постаје јаснија. Давид је био тај који ми је објавио низ текстова и превода у часопису *Књижевна реч*. Једанпут ми је и рекао да му је моја проза била „омиљено штиво". Опет у се-

ћању Раша; никада заједно са мном и Давидом; увек насамо са Давидом; и увек насамо са мном. Давидов пас Луција, већ отежао, у немирним сновима на поду испред стола. Опет онај „разговор" промуклог Давида и мене за столом у ресторану поред здања градске опере у Келну: „У својој књизи *Поглед* си отишао најдаље", рекао је шапатом. „Писао сам, својевремено, то што је било објављено у *Књижевној речи*, за тебе, имајући у виду оно неписано правило у установама: 'увек радиш за шефа'", рекао сам. „Треба да одеш са радија и да се искључиво посветиш писању", рекао је. „Да ли можеш у Канади да живиш од писања?", упитао сам. „Деца су се у Калгарију сасвим свикла на тамошње услове живота", рекао је. „Мој основни проблем овде је организовање времена у обављању три различита посла", рекао сам. „Одлазиш ли често у домовину?", прошаптао је. „Ко је сада у твоме стану у Земуну?", и ја сам утишао глас. „Икарус није пао", рекао је присећајући се бомбардовања Дома Ратног ваздухопловства у Земуну, а мислећи на скулптуру Икаруса на источној фасади здања. Сетио сам се Главне улице код биоскопа *Централ*. „Земун увек остаје непромењен", рекао је у једном писму пре много година. „Твоја књига *Гец и Мајер* је првих тридесетак страница деловала надмоћно; а онда ми је засметао губитак дистанце приповедача од садржине; а читајући тих првих тридесетак страница, 'понесен' њима, осетио сам се као док сам гледао Спилбергов филм *Шиндлерова листа*, у коме се овај мајсторски 'поигравао' са својим, иначе, тако туробним осећањима и са тако трагичном историјском грађом; у *Гецу и Мајеру* ми је касније засметала прекомерна идентификација приповедача са описаним", рекао сам. „Вероватно си у праву, али то је мој дуг историји", рекао је Давид. Неко време је мирно гледао кроз прозор у правцу остатака зграде у којој се некада производила колоњска (келнска) вода. Насмешио се када сам му испричао повест тог историјског здања. И ја сам се смејао када је Давид, шапатом, испричао последњи виц који му је електронском поштом послао Пера Катанић. „Твоју *Једноставну књигу* сам одмах доживео као важан обрт у твом књижевном развоју", рекао сам. „Имам времена за писање; не радим ништа друго", рекао је. „И ја сам болешљив последњих година", рекао сам. „Те твоје последње, канадске, приче ми се допадају. Враћају ме твојим почецима. А ипак су нешто ново. Једноставно, потврђују да се све понавља", рекао сам.

Давид Албахари је одавно, или одувек, био важан део моје прошлости. Нисам са њим био тако „турбулентно" присан као са Рашом Ливадом, Зораном Бундалом, или Бранком Новаковићем, али се мој однос са Давидом никада није прекидао. У неким периодима физичке и егзистенцијалне раздвојености наше саобраћање је настављено преписком, сигурно не тако „радикалном", какву и данас водим са Драганом Великићем, али увек избалансираном. Можда сам покаткад и престајао да мислим на Давида као одређеног другара из младости; тада сам га доживљавао као окружење. Када боље размислим, Давид обухвата сав мој живот: од похађања основне школе „Светозар Милетић" у Земуну (Давид је био рукометаш; и добро се сећам његових снажних шутева са крила, или са линије шест метара испред гола; и одлично му је пристајала црвена трака намакнута преко рамена, коју су, иначе, носили сви играчи једне екипе, због распознавања, јер дресове нисмо имали), преко заједнинких гимназијских дана (тада смо први пут и разменили књижевна мишљења; Давид је помињао Кафку као узор; иако ја у Давидовој прози никада нисам налазио Кафкину „манију гоњења"; премда Давид јесте опсесиван и склон продуктивном понављању), па до дружења у Земуну у време студирања и касније. Давид је увек био конкретан. Предлагао је одређене подухвате. Тражио је од мене текстове. Он је био тај који их је увек и објављивао. Ни-

сам ја био и једини који је добијао прилику да објављује у Давидовим часописима, зборницима, антологијама. Дакле, Давид Албахари је за мене био и остао не само писац него и политичар и економиста књижевности. А када је о Земуну реч, месту у коме смо обојица одрасли и формирали се, остао је он (поред Раше) нека врста локалног патрона и „мафијаша“, при чему реч „мафија“ овде значи нешто позитивно. Захваљујући Давиду Албахарију данас постоји књижевна „земунска корпорација“. И то је тако зато што Давид није био само писац и уредник, него и део земунског амбијента – Давид ми је исто што и: чамци усидрени испред обале на кеју, и Гајева улица која се са тврђаве на брегу кривудаво спушта у центар града, што и клупе дуж шеталишта уз реку, или стазе у градском парку, или улазна капија у башту Дома ваздухопловства, или стабла јабланова између кафане „Венеција“ и Топлане, или точак бунара код Капетаније, или поглед са Старе улице, или боце пива које су рибари спустили у воду Дунава „да се ’ладе“, или празне тезге на земунској пијаци у поподневним сатима, или улаз у башту биоскопа „Јединство“, или тамне шрафуре сенки густих крошњи дрвећа у Дубровачкој улици, или стене испред куле Сибињанин Јанка, и тако даље.

И опет она слика у башти ресторана *Венеција* на земунском кеју: Давид Албахари, Милоје Радаковић, Пера Катанић, Раша Ливада, Жарко Радаковић. Као слика тајне вечере. Слика погледа и речи, којима се добацујемо преко стола. Углавном тишина. Земунска тишина. Баш као и мир на месту на коме исписујем овај текст: у селу Лентас на Либијском мору. Баш као и тишина у Давидовој радној соби у Стеновитим планинама?

[Одломак из романа *Дијана*]

Четири мале приче о Д. А.

Мухарем Баздуљ

1.

Нема, мислим, више таквог папира. Нестао је заједно с телефонима са округлим бројчаником и са грамофонским плочама. Танак и малко храпав папир, згодан и за смотат цигарету, ако је баш нужда. На таквом су се папиру некоћ штампале новине. Црнило оловне боје остајало је на прстима.

На таквом сам папиру први пут угледао име и презиме: Давид Албахари. Новине нису биле *Политика*, ни *Вјесник*, ни *Ослобођење*; није то био *НИН* нити *Старт*, а ни *Око* или *Књижевна реч*. Не бијах тада ипак још ни тинејџер. Редовно сам читао само *Политикин забавник* и *Темпо*, но ово име ни тамо (још) нисам видио. Био је то лист који је читала једна моја старија рођакиња, средњошколка, и листао сам га у њезиној соби. Звао се *Ћао*. Било је тамо пуно великих слика, пјевачи и пјевачице углавном. Гледао сам слике, а онда ми је и један текст привукао пажњу. Текст је био конструиран око три кључне ријечи: петиција, легализација, марихуана. Прве двије више су припадале дискурсу ТВ дневника неголи оваквих новина, али им је она трећа осигуравала субверзивну моћ. У тексту се говорило и о угледним потписницима. За већину тих угледних имена био сам чуо преко телевизијске емисије *Хит месеца* (међу њима је био и Момчило Бајагић Бајага, тога се добро сјећам), но једно ми је име ономад било посве непознато. Споменут је ту, наиме, и Давид Албахари. У тексту је стајало још и – књижевник.

Недуго затим, *Политикин забавник* је писао о конкурсу за кратку причу коју је организирала једна београдска радио-станица. Конкурс се, чини ми се, звао *Озон*, а један од чланова жирија био је – Давид Албахари. Знам то име, помислио сам, то је онај књижевник о којем је писао *Ћао*.

2.

Прва библиотека у коју сам се учланио била је Дјечија библиотека. Налазила се далеко од наше куће, на крају града. Нисам још био пошао у школу, а пожелио сам се учланити у библиотеку. Тата ме је одвезао рано ујутро, прије него је отишао на посао, а ја сам одабрао двије књиге. Библиотекарка ми се смијешила. Рекла је како се по закону књиге морају вратити најдаље за десет дана, али да ће у мом случају направити изузетак и дозволити ми да књиге задржим петнаест дана. Тај исти дан, око пола четири послије подне, чим се тата вратио с посла, питао сам га докад ради библиотека. Обје сам књиге већ био прочитао. Отишли смо поново у библиотеку, а библиотекарка ме сада мало чудно гледала. Узимао сам из библиотеке књиге Бранка Ћопића, Марка Твена, Емилија Салгарија и бајке разних народа. С дванаест-тринаест година, међутим, заситио сам се Дјечије библиотеке. Читао сам *Политикин забавник* и *Темпо*, понекад *Ћао*, и тражио неке нове књиге. Ипак, у „праву“, у „велику“ библиотеку, учланио сам се тек у рату. Много сам читао тих дана и ноћи, а једно од имена на које сам доста често наилазио бијаше управо – Давид Албахари. На многим књигама које сам волио стајало је његово име, али не (још увијек) на корици, него најчешће на трећој унутарњој страни. Писало је, наиме, „превео Давид Албахари“. Владимир Набоков, Вилијам Блејк, В. С. Најпол – све их је повезивао онај књижевник чијег сам се имена сјећао у контексту три кључне ријечи, од којих су двије још увијек носиле смртно озбиљну конотацију, а трећа ми је пак у тим данима била ближа него икад раније или касније.

3.

Пред крај рата, био сам још гимназијалац, неке су босанске новине објавиле подугачак есеј Алеша Дебељака насловљен као *Сумрак идола*. Кључна личност есеја био је Џони Штулић. Била је ту, међутим, још цијела једна галаксија познатих ми имена: Чеслав Милош, Данило Киш, Валтер Бенјамин, Давид Албахари. Уз име овог последњег стајао је и наслов једне његове књиге, наслов памтљив и ефектан – *Опис смрти*. Неколико мјесеци касније, отишао сам у Сарајево, на факултет. Ја и три (послије)ратна друга изнајмили смо приземни стан у једној кући на врху Бјелава. Ја сам се уписао на филозофски факултет, а моји цимери на електротехнику, економију и право. Десило се, не сјећам се више зашто, да је мени настава почела недјељу-двије раније него њима. Тих неколико дана живио сам сам, први пут у животу. Донио сам од куће неки мали црно-бијели телевизор. Још прве ноћи сишао сам у малу самопослугу, стотињак метара ниже, и купио боцу вотке. Буљио сам у телевизор, попио неколико чаша, *ушикао се* и отишао спавати. Сутрадан сам пронашао своју прву сарајевску библиотеку, малу двоетажну књижницу преко пута кина *Босна*, бившег кина *Први мај*. Учланио сам се и позајмио двије књиге: *Фердудурке* Витолда Гомбровича и *Опис смрти* Давида Албахарија. Гомбровича сам прочитао још послијеподне *из цуга*, а увече сам почео читати *Опис смрти*. Приче су биле кратке, а густе. Негдје при крају књиге била је и прича о ријетким усамљеничким ноћима уз ТВ и алкохол, а негдје на почетку, можда и у првој причи, реченица која ми се *на прву* усјекла у памћење, реченица коју сам *морао* цитирати у првој причи своје прве књиге: *Ако човек не верује у Бога, једино што му преостаје су шетње поред реке.*

4.

Прочитао сам брзо све *старе*, све *пријератне* Албахаријеве књиге. Оне нове тад се нису могли наћи. У Загребу је, међу-

тим, ускоро изишао *Мамац*. Канада, даљина, разговори с Доналдом, књижевност, рат – све је било тамо, у једном пасусу, у једном *даху*, дугом, скоро гинс-берговском („Мој дах је дуг“ – А. Г.) даху. *Морао сам отићи*, рекао би Штулић, онај из *Сумрака идола*, онај чији мото отвара *Цинк*. А било је ту и Бродског, и оних *физиолошких* мотива из *Less Than One*. Пуно се у то вријеме писало о егзилу, али ни код кога тај егзил није тако *конкретно* проказан као *стање* као код Албахарија. Има у тој књизи и неколико редова гдје се у границама трију централних република бивше СФРЈ препознају различита *бића и облици*, а што је, из литерарне перспективе, боље *приказало* крваве деведесете него десеци развиканих памфлета.

Читао сам касније и нове Албахаријеве књиге: *Снежни човек*, *Гец и Мајер*, *Терет*. Чекао сам их и читао као што се чекају и читају нове књиге *својих* писаца: Остер, Мекјуен, Љоса, Ружди, Сарамаго...

У септембру 2004. године Филип, Ајла и ја сједили смо у лобију хварског хотела *Амфора*. Дуго смо чекали конобара који никако није долазио. Један писац завршава једну своју причу с фразом о спремности на чекање, помислио сам, али се у први мах нисам могао сјетити који је то писац. Скренух поглед од стола и на степеницама угледах Давида Албахарија. Пришао је нашем столу, поздравио се и кренуо према шанку. Пратили смо га погледом. Након само неколико корака окренуо се и пошао натраг према нама. Какву кафу пијете, упитао је. Ускоро смо све четворо пили своје кафе. На столу је била још и пепељара, једна чаша обичне воде, мала боца киселе, кокакола и чаша неког сока – не сјећам се којег. Није био од поморанџе.

Снежни човек и параракса

Владимир Тасић

Привлачност картографског мотива за уметност постмодерног доба било би лако илустровати набрајањем примера са спектакуларних изложби у светским метрополама. Поводом једне такве изложбе, директор париског Центра „Жорж Помпиду“ изјавио је 1989. године да је „умножавање слика земаљске кугле симптом згушњавања комуникација и веаа, посредованих и личних, међу људима на планети“. Крајем осамдесетих, виђена париским очима, планета је можда тако изгледала. Умножавање картографских референци у српској уметности првом половином деведесетих – на изложби *Соба с мапама* у београдском Дому омладине, у серији изложаба *На искуствима меморије* у Народном музеју, у реченици Драгана Великића „Време је за картографе“, која је истакнута као епиграф једног поглавља романа Радослава Петковића *Судбина и коментари* – немогуће је тумачити као део прославе зближавања свих људи на свету. Пресађивање органа вида није једноставна операција. Историјске очигледности једног простор-времена отежавају пренос теорије и естетике које су се развиле у оквиру друге културе, под врло различитим условима. На пример, Џејмсонова „естетика когнитивне мапе“, о којој је писао у књизи *Постмодернизам, или културална логика позног капитализма*, не може се без проблема пренети на поље уметности која је настајала у доба балканске верзије Тридесетогодишњег рата, у економији из раздобља лупешких барона.

У књижевности је проблем пресађивања естетских и теоријских трендова још деликатнији, јер је друштвена функција аутора у српској култури (била) у великој мери политизована. Поред иновација у приступу књижевном тексту, постмодернизам је донео и теорије о смрти аутора и крају великих прича, које су у једном периоду биле оруђе за деполитизацију литературе. Током деведесетих, ова стратегија је постала проблематична. Порицање значаја актуелне историје, па и исто-

рије уопште, тада је узело облик тематског ограничења које је допринело да домаћа постмодерна књижевност у новим околностима изгледа напросто немодерно, то јест, неусклађено са оним што заокупља јавност. Сасвим супротно разиграном популизму и критици високе уметности које је увозна теорија истициала као његове битне одлике, постмодернизам је у српској књижевности стекао репутацију естетизма и академског „бекства од стварности".

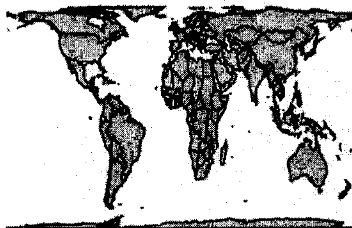
То је, укратко, контекст у којем се појавио роман *Снежни човек* Давида Албахарија. Мада су наизглед у позадини приче, историјске актуелности су у роману препознатљиве и критика га је одмах протумачила као прекретницу у Албахаријевом раду. Са дистанце од десет година, чини ми се да је важно испитати о каквој је прекретници реч; да ли је то био поетички заокрет, или добродошло ослобађање од тематских табуа које је наметала специфична форма домаћег постмодернизма. Верујем да је посреди ослобађање, проширивање тематског репертоара; али не само то. Албахаријев роман је, унутар самог текста, отворио старо питање равнотеже етичког и естетичког елемента уметности и стога представља кључни догађај у постмодерној књижевности на српском језику. Признајем да сам из личних разлога пристрасан према овој књизи и да бих могао да пишем о искуству одласка, бризи за очување првог језика у другој земљи, о илузијама које гајимо о животу у Новом свету. О свему томе је Албахари писао боље него што бих ја могао. Овде ме занима нешто друго, нешто што у највећој могућој мери оставља по страни „биографску методу": занима ме пре свега Снежни човек, књижевни јунак, писац и приповедач, и дилема у којој се нашао.

Снежни човек је писац постмодерног сензибилитета. У то се не може сумњати, јер је написао постмодеран роман (на то ћу се вратити), али није јасно да ли је постмодерниста, то јест, да ли прихвата радикалне последице постмодерног погледа на свет. Историја се (у роману) ипак показала довољно моћном, и Снежни човек, између осталог, пише о недоумицама везаним за однос постмодернизма према историји. Он то не чини директно, јер пише роман а не оглед о постмодерној етици, али његове дилеме су уписане (или се могу учитати) у текст. Понекад звучи као да јесте постмодерниста, мада то доскора није био: „Све оно што сам донедавно познавао као целину, сада је представљало тек збир фрагмената и, ако се све распало, онда сам са доста поузданости могао да закључим да сам се и сам распао, да сам збир појединости које још само сумња или неодлучност држе на окупу." Али на другом месту пише: „Дошао сам зато што сам поверовао да ћу, када се будем осврнуо са другог места, видети прво место онако како никада нисам могао да га видим док сам био на њему, да ћу, ослобођен пристрасности и страсти за поседовањем, увидети да је све могло да се одигра на други начин, да је стварност заправо садржана у чину избора, у супротстављању било каквој нужности." Ова реченица се може читати на неколико различитих начина. На пример: Снежни човек је поверовао у постојање места на којем ће његов поглед бити ослобођен пристрасности. То би значило да је кренуо у потрагу за објективношћу и да стога не може бити постмодерниста. С друге стране, могуће је да је реч о постмодернистичкој игри. Да све буде замршеније, релативност погледа на свет уопште не мора да буде постмодеран став, јер је наука за ову појаву још крајем шеснаестог века увела термин „паралакса": привидна промена у положају посматраног објекта узрокована променом положаја посматрача. Хоћу да кажем: Снежни човек има амбивалентан однос према постмодернизму.

Његова дилема је повезана са мапама; „картографија" игра значајну улогу у причи коју пише. Мапе су, јасно, слике историје, али су истовремено везане за

естетику постмодернизма. То ћу ускоро непобитно доказати, зато што сам професор математике, али претходно треба рећи да Снежни човек потиче из земље која се распала или се тада још увек распадала, да су се политичке карте измениле уз насиље које можемо да наслутимо. Мапе су извор бола, а бекство од њих је немогуће. Чак и у приватности стамбеног простора, приватности која је у Новом свету светиња, осуђен је на непрестано сусретање са мапама: станује у кући картографа. Мапе га опседају, умножавају се, иако је намеравао да побегне од фетишизма мапе. Сигуран сам да је у кући пронашао уџбеник картографије и основне податке које ћу навести.

Географска карта је пројекција која из техничких разлога никада не даје верну слику земаљске кугле. Мапа добијена стандардном Меркаторовом пројекцијом не може да прикаже поларне области, јер се Северни пол налази „у бесконачности". На карти израђеној овом техником, површине приказаних области увећавају се са њиховим реалним растојањем од екваторијалног круга. Европа је игром случаја увеличана, док је Африка умањена, што се може видети уз помоћ Тисоове индикатрисе, на дијаграму који нећу приказати јер је у томе поента: увек постоји неки остатак, нешто што на мапи није представљено, нешто што ће се наслутити само у другој пројекцији. Гол-Петерсова пројекција, на пример, чува релативне површине континената, али њихове облике представља искривљено. Неке области се проширују (у односу на Европу) по оси исток-запад, друге се несразмерно издужују по оси север-југ. Свет изгледа као да се топи:



Све мапе, наравно, представљају земаљску куглу, али је представа условљена не само погледом из математичког средишта пројекције, већ и погледом са извесне „културне локације". Меркаторова пројекција верно пресликава углове, што је у доба колонијалне експанзије било од пресудног значаја за навигацију. Иако је Меркатор користио посебну пројекцију (синусоидну) како би показао односе површина, ове графике су традиционално остајале на маргини, у „помоћном оквиру". Европским учењацима није сметало то што су Африка и делови Америка вишеструко умањени а Европа увећана; са њихове културне локације гледано, таква представа је била задовољавајућа. Као слике и скулптуре које је Платон погрдно називао фантазмама и симулакрумима (сматрао је да њихове творце треба протерати из Државе), мапе не поштују све пропорције и, само када их посматрамо са одређеног места – имају сличности са оним што представљају. Оне стварају само илузију сличности, а заправо не поштују реалност, јер све зависи од тачке гледишта.

Као што не можемо да видимо себе како гледамо неког другог, пројекција не приказује место са ког се гледа: средиште Земље не види се на Меркаторовим мапама, интереси тадашњих путника и истраживача остају невидљиви. Мапа је у том смислу метафора. Свака представа коју имамо о свету посредована је скупином пројекција, предрасуда, политичких ставова, практичних потреба, културних образаца и личних склоности. Посредници нису представљени али су присутни као ефекат; као тачка ишчезавања у перспективи. Прикривену „дубинску структуру" мапе можемо наратизовати, али је не можемо видети. Неприказану димензију мапе ипак можемо осетити када се суочимо са другачијом пројекцијом света. Уколико смо једну од њих прихватили као норму, кроз образовање и разне облике пропаганде којима смо свакодневно изло-

жени, друга нам изгледа чудно, искривљено, померено, „ненормално", са њом „нешто није у реду". Вернерова пројекција, рецимо, делује као Уницефова честитка или кутија слаткиша коју ће љубавници усхићено или иронично отворити на Дан светог Валентина и тешко је замислити да баш ова срцолика мапа сија на екранима у Пентагону:

Тако смо од умножавања мапе дошли до постмодерне уметности, која, према Лиотаровој дефиницији, циља да представи оно што је у модерном непредстављиво. Непредстављиво се може представити уколико поставимо различите мапе једну наспрам друге. Потребно је суочити различите представе, без хијерархије, без привилеговања једне постављањем друге на маргину (у угао, у мањи помоћни оквир), разоткрити непредстављене остатке који нису видљиви понаособ, не потирати њихову разлику упоредном анализом у надређеном језику знања, већ је прихватити као такву, доживети је. То је „основни" гест постмодерне естетике. Она предочава неизречене конвенције представљања умножавајући пројекције које затим „инсталира", отвара простор у којем се њихове разлике могу осетити, али не покушава њима да овлада великом причом; не казује, већ приказује. Велике приче се никада не могу ослободити баласта реторике – технике излагања, образлагања, уверавања – и буде само сумњу и неповерљивост.

Према постмодерном учењу, ово је једини задовољавајући одговор уметности на сложеност савременог искуства. Не ради се више о представљању света, већ о представљању разлике међу самим представама. Мапе су свуда. Слика света је у толикој мери посредована да се стварност, то јест оно што смо раније тако звали, показује као наивна идеализација и илузија која се сада растапа у мноштву пројекција, у палимпсесту „когнитивних мапа". Постоје само површине, карте, дијаграми, кодови, екрани, текстови, умножени неограниченом игром у којој се екрани позивају на екране, мапе на мапе, кодови на кодове, текстови на текстове, затим призивају једни друге, уздуж, попреко и унакрст; систем функционише сам за себе, нико више не зна шта је стварно а шта није. Представа представља само друге представе, раскида везу са референцом и постаје симулакрум, а постмодерни „свет" је отприлике оно што бисмо видели када бисмо се нашли пред огромним бројем телевизора који приказују различите емисије. Ози Озборн шета пса, Етиопљани гладују, киборзи су нервозни, купите бунтовничке патике, Џина Џејмсон пише књигу, Балканци се кољу, купите нов аутомобил. Свет је дисконтинуиран, збирка кратких резова, хиљаде симултаних преноса слике и терабајти података који струје мрежом чине „свет" безнадежно непрегледним: њиме не може да овлада ниједан поглед. Свако је изгнаник и номад, изгубљен пред екраном у својој соби. Хумболт је мртав, Ксавијер де Местр је купио телевизор и сателитску антену. Чињенице су се распале, историја се распршила док смо гледали утакмицу на другом каналу. Историја *чега*? Њен објекат – Хумболтов „свет" или Де Местрова „соба", свеједно – поделио се у безброј паралелних светова, који се деле на безброј паралелних светова и тако даље. На који од њих мислите? Сваки од њих има своју „историју".

Изгледа да смо прешли са естетике на етику. Како се то догодило? Писао сам о књижевном јунаку, о мапама, представа-

ма и пројекцијама, затим о постмодерној уметности и наједном – паф! – испоставило се да историја не постоји и да ништа није стварно. Важно је уочити тај мађионичарски трик. Последице су превелике да бисмо их тек тако пренели из света уметности и теорије у свет људских тела; са подручја естетике на подручје етике. Попут Секста Емпирика, александријског лекара и филозофа који је доказивао да је свако знање догма и неутемељена произвољност, постмодернизам своју етику тражи у једној медицинској метафори. Свест о томе да је свака теорија незаснована, требало би, како је писао Секст Емпирик, да има лековито дејство; она је пургатив, лек за идеалисте који обећавају срећу и благостање (данас бисмо рекли: „утопију"). Као лекар, Емпирик је из практичног искуства знао да средства за прочишћавање не треба прописивати неумерено. Постоје неке границе; оне су формулисане у Хипократовој заклетви. Постмодернизам је, међутим, одбацио универзалну етичку максиму, јер је у постмодерном „свету" универзализам немогућ: и то је само пројекција, поглед са одређеног места, из једног од милијарду светова. Овај радикални потез води у неугодно стање у којем је сваки исказ могуће критиковати *ad hominem* аргументом: ко говори и „са којих позиција" говори? Уколико, на пример, нека верзија стварности или историје није у складу са мојим уверењима, управо ми „постмодерна" свест о нужном присуству предрасуда у тој верзији допушта да је одбацим као производ идеологије која је малициозно усмерена против мене и мојих истомишљеника. Тако је могуће бранити сваку, па и најужаснију, ревизионистичку авантуру, јер нема универзално прихватљивог језика у којем се може расправљати о статусу чињеница.

Покушаји да се од разарања саме идеје универзализма мађионичарским триковима начини врлина, чак и нека врста етичког става, изгледају овако: „Управо зато што људи најбоље живе у заједницама мањих размера, требало би бранити не само државу него и регион, град, улицу (...), као кругове уже од људског хоризонта који су погодне сфере за морална питања." (Ово није цитат из романа, већ из стварности.) Одбацити идеју да постоје универзална права свих појединаца на људском хоризонту и потом се ангажовати у одбрани државе, земље, града, улице? Да не посежем за мучнијим поређењима, нејасно је како се овај етички принцип – макар на чисто академском нивоу – може супротставити насиљу фудбалских хулигана, који умеју да се потуку чак и када навијају за исти тим, уколико не припадају истом клану. То, наравно, не значи да је постмодернизам проузроковао тучу на стадиону (тамо за постмодернизам никог није брига), али је проблематично то што се сам од себе одрекао могућности да такав догађај означи као непожељан.

Ништа нисам измислио. Претходни цитат (о одбрани државе и улице) пронашао сам у одредници „Постмодернизам", коју је за један речник критичких термина историје уметности писао Хоми Баба. Баба га је уз одобравање преузео из чланка објављеног у магазину *Бостон ривју*, 1994. године. Снежни човек је гостујући писац на северноамеричком универзитету и можда је читао тај чланак. Можда су му неки од професора одушевљено причали о Рортијевој анализи солидарности: она се не темељи на заједничкој људскости, која је у доба постмодерне ироније постала неуверљива и празна универзалистичка апстракција, већ на припадности истој држави, истом удружењу занатлија, истом стамбеном блоку, итд. Ово ишчезавање људског хоризонта некада се звало „десни анархизам" и оно нема везе са уметношћу, мада има везе са америчком либертаријанском традицијом, која је делом настала из ставова људи склоних да изјуре из брвнаре са танџаром у рукама и заурлају: Губи се са мог имања! Снежни човек не помиње ове ствари, али му је познато

да узбудљива теорија може почети да личи на кошмарну реалност и да, када се то деси, део академског сталежа наставља своју причу као да се баш ништа није догодило. На пример, професор политичких наука говори му о мртвима, броју тешког наоружања и линијама фронта „као да диктира рецепт за воћну торту".

Амерички професори постмодернизма (француског порекла) знају да буду *још* радикалнији. Познато је да је Бодријар изјавио да се рат у Ираку, 1991. године, није десио, да је то била једна телевизијска емисија. То је тачно ако се рат посматра из Калифорније, и у том смислу Бодријаров исказ може се сматрати критиком свести за коју је телевизија стварнија од стварности. У том случају, Бодријар би се морао сложити да је у Ираку стварност опипљивија и да се снажније опире разиграним тумачењима. Али, да ли то значи да стварност зависи од тачке гледишта и да стварности заправо и нема? Да ли следи да рат није стваран, него је само слика коју можемо различито тумачити – као Ернст Јингер, за кога је Париз у пламену био естетски угођај – или је ипак део стварности коју, услед ефекта паралаксе, различито видимо са различитих места?

На овом тесту се пада, без права на поправни. То је испит који Снежни човек полаже, пред својом савешћу а не пред професорима, али на северноамеричком кампусу (једном од упоришта постмодерне теорије и естетике), на месту са којег свет може да гледа постмодернистички ако то пожели, јер тамо има избор и на њему је да одлучи; можда је баш у Канади, земљи чији су франкофони држављани субвенционисали Лиотарову књигу *Постмодерно стање*.

Шта је одлучио? Ево шта *ја* мислим. Границе тумачења морају постојати; то је универзални закон, предуслов сваког етичког става. Без њих, садизам се не може разлучити од слободе, што је знао и маркиз по којем је ова појава добила име. Где се границе налазе, да ли се о њима можемо договорити, то су тешка питања на која се мора одговарати у пракси, у стварности, свакодневно, јер је пред њима свака теорија немоћна, а нарочито теорија која тврди да стварности у ствари нема. Игра тумачења није безазлена; уколико није ограничена, она растапа идеју да са другима делимо исти свет и тако уништава етику. Снежни човек прихвата ову трагичну чињеницу; прихвата је као непобитну, болну, непроменљиву, апсолутну чињеницу која није подложна никаквој сумњи и интерпретацији. Једно од његових размишљања о мапама наводи га да пише о *правим* границама и *правом* лицу света. „Река која је вековима протицала неком државом, дубоко у њеној унутрашњости, никада, заправо, није ништа спајала, већ је увек, без обзира на све бране, насипе и мостове, само раздвајала, само потврђивала разлике, показивала да свет има хиљаду маски а само једно право лице." Свет има само једно право лице, али га видимо на различите начине. Ефекат паралаксе.

Снежни човек, усуђујем се да тврдим, није нестао у снегу. Пошао је у вечерњу шетњу да би „основним" гестом постмодерне уметности представио оно што у тексту није представљено. У последњој реченици романа заменио је приповедачко огледало списатељском камером. Овим једноставним потезом, граматичким брисањем себе из приче, указао је на тачку ишчезавања на којој се мора бити да би се, без обзира на естетске наклоности, прихватиле етичке импликације постмодернизма. Етика бескрајне фрагментације и агона несамерљивих светова прихватљива је само у снежној пустињи, тамо где нема других људи, где је нестало чак и приповедачко „ја", и остала је само „локација", место са којег се гледа као што гледа камера. Тиме је доказао да је у српском језику могуће написати модеран роман – „модеран", то значи: актуелан, савремен, у току са збивањима чија се стварност не може порећи – који при томе користи тех-

нике постмодерне уметности. Ту нема никаквог парадокса. Неко ко доиста брине о етици, никада не може да *буде* постмодерниста. Али може да *пише* постмодерну литературу. Речи су нешто друго.

У то сам сигуран. Пре неки дан сам разговарао са њим. Рекао сам му да ме збуњује то што је у ауторској белешци роман о Снежном човеку описан као пораз. Чему реторика пораза?, упитао сам. Немам појма, рекао је Снежни човек, то је написао Албахари. Чудно, рекао сам му, роман о теби је и сам нека врста мапе, читава мрежа знакова која повезује причу са другим његовим причама. Поморанџе. Снег из *Једноставности*. „Ја сам камера." Географија тапета из „Гарсоњере". Све је ту, али је на неки начин измењено, а то значи да је теби, или њему, јунаку, писцу, аутору, не знам више ко је ко, успело оно што је намеравао да уради доласком на друго место. Много теоретишеш, рекао ми је Снежни човек, књига је некад само књига. Албахари је стваран, а ја сам личност из романа писаног у првом лицу. Разлика између фикције и стварности постоји, рекао је, прочитај Албахаријев *Терет*. Пре него што смо завршили разговор и договорили се да се нађемо у Паризу, Снежни човек ми је скренуо пажњу на оглед „Балкан: књижевност и историја".

Албахари цитира примедбу британског историчара Ерика Хобсбаума на рачун постмодернизма. Нема потребе да понављам ту замерку. Она је уобичајена и ја сам је само варирао, да тако кажем, до бола. Албахари затим пише да претерано замагљивање разлике између фикције и чињенице представља проблем и покушава да разграничи теорију и праксу. „Постмодернизам је ублажио ту разлику (између чињенице и фикције), пре свега – на сву срећу – на теоријском плану. Кажем: на сву срећу, јер би даље потирање разлика између књижевности и историје односно између чињенице и фикције, довело до непоправљиве пометње у нашој свести, као што показује развој ситуације у бившој Југославији током последње деценије." У последњем пасусу, поново цитира Хобсбаума: „Историчари, ма колико микрокосмички, морају да буду за универзализам (...) због тога што је то неопходан услов за разумевање историје људског рода, укључујући историју било ког његовог посебног дела. Сви људски колективи су по природи ствари део већег и сложенијег света. Историја која је припремљена само за ову или ону групу не може да буде добра историја, иако може да буде утешна историја за оне који је користе." Исто важи и за писце. Наша утеха, пише Албахари, може на крају да се претвори у извор бола. Оглед се завршава тим речима: извор бола. Ту негде налази се граница која је видљива из сваког угла, упркос паралакси.

Снежни човек (понављам због реторичког ефекта) није нестао у снегу. Јасно је шта се са њим дешава. Када читалац одложи књигу, Снежни човек устаје, отреса пахуље са перјане јакне и полази кући да би се суочио са оном другом белином, белином хартије. То је, како је сам написао, „оно од чега се уметност ствара: од празнина између речи, од тишина између звукова, од белина између слика".

■

Добри дух приче

Маријана Милошевић

Избори које у језику направи писац прича, романописац, есејиста и преводилац Давид Албахари скуп су промишљених и осмишљених исказа, таквих да читаоци који имају поверења у оно што аутор ради могу са сигурношћу да препознају или макар наслуте зашто је известан оплемењујући, добри дух присутан у свим његовим текстовима. Мада су теме којима се Давид Албахари опсесивно враћа углавном захтевне за просечног читаоца, оне заправо и нису намењене потрошачу. Шта је добри дух приповедачког света Давида Албахарија или како препознати и пратити слутњу да он постоји?

Након тридесет година који деле *Породично време* (1973) и *Други језик* (2003) најједноставније уочљива константа свих збирки прича јесте фокусираност на језик, тј. посвећеност која је један од појавних облика љубави. У есејима и у свим интервјуима Давид Албахари истиче како је преко превођења прича аутора који су га привлачили (и као читаоца и као аутора који тражи свој израз и поетичке упоришне тачке) пронашао нанин да сопствену различитост не носи као терет већ као откриће повлашћеног.

Непажљивијем читаоцу/слушаоцу може се учинити да Давид Албахари у интервјуима и есејима непрекидно говори исте реченице, али заправо потцртавање и степен ауторске самосвести о поетичким питањима до те мере су резултат промишљености и осмишљености да им се нема шта нити додати нити одузети. Давид Албахари напросто најбоље говори о Давиду Албахарију. Ауторска самосвест једна је од најважнијих одлика приповедачког опуса Албахаријевог, а уједно и један од вредносних критеријума по којима се препознаје његов индивидуални стил. Он се огледа у прецизности и кохерентној повезаности свих елемената текста који на нивоу сижејне организације функционишу као динамички принципи.

И романи Давида Албахарија носе исти нуклеус као и његове најбоље приче. Само се опсег нарушава бројем страна, принцип конструисања је идентичан. Популарност код шире читалачке јавности Давид Албахари постигао је управо захваљујући роману, али је чежња да се постигне висок степен кохеренције и концентрације информација идентичан и за његов (кратки) роман и за причу.

Кретање кроз његове текстове нужно подразумева окретање пре него једносмерно (на)вођење. То је последица исте ауторске самосвести која се препознаје и у есејима: нема питања које читалац може поставити а да га онај који пише већ није формулисао. Или једноставније, све што пронађете у процесу читања у себи у тексту већ постоји зачето. Друго је, сасвим друго питање да ли ћете успети све да пронађете док читате и да ли је то уопште могуће. Тражење није праволинијско јер законитости организовања прозе Давида Албахарија нису праволинијске већ релативизоване, искривљене или очуђене. Поетичке принципе који могу делимично да олакшају разумевање, али у којима се не исцрпљују значењске могућности приче Давида Албахарија, релативно је лако идентификовати. С обзиром на то да Давид Албахари радо и врло исцрпно објашњава и образлаже сопствену приповедачку поетику, обичном читаоцу готово да није потребно да трага за неким даљим или другачијим тумачењима. Уосталом, Давид Албахари један је од ретких аутора савремене књижевности писане на српском језику који не злоупотребљава медијско појављивање.

Поетика приповедања коју заступа и негује Давид Албахари почива и на сасвим специфичној дистанцираности од предмета о коме приповеда. Филтрирање које се одвија у свим до сада објављеним књигама обављено је с таквом посвећеношћу и стрпљивошћу да твори систем који је отворен за даља мењања и трансформације у дубину језика, а брушења иду до кристализације оног типа који читање текстова претвара у посвећенички чин, баш

као што сваки прави читалачки чин и може и мора да буде. Аутор на једном месту каже: „Мене, заправо, интересује текст у који читалац када једном уђе не може да изађе. Он не сме да има пукотину кроз коју би се овај извукао, него када се једном увуче, мора да иде до краја."

Давид Албахари ваљда је најлибералнији писац који ствара на српском језику, у смислу да његова проза свесно не признаје никаква ограничења. Наравно, то не значи да је свет приче анархичан или хаотичан, већ да нема никаквих принуда у том свету, осим принуда које себи поставља ауторско трагање за језичким могућностима, али је и оно пре свега питање занатско и односи се на стваралачки процес и писца. И управо осећај слободе избора и могућности игре творе оплемењујући, добри дух који постоји у причама Давида Албахарија.

Његове есеје (*Преписивање света* (1997) и *Терет* (2004)), аутопоетичке записе и интервјуе најлакше је и најтеже разумети. И ако их протумачимо као претходницу за збирке прича и романе или/и записе накнадног промишљања за читаоце они имају двоструку улогу. Најлакша улога састоји се у извесној самодовољности, читалац нема шта да им дода на маргинама. Најтежа улога овог типа текстова заправо је терет који преузима читалац у поновном ишчитавању текстова трагајући за тачкама укрштања индивидуалног читања и „идеалног читања", које, по уверењу писца Давида Албахарија, не постоји. У дијалогу који је водио са Михајлом Пантићем (овај број *Градца*) Давид Албахари каже: „Ако сам некада и замишљао неког идеалног читаоца, сада то више не чиним, јер сам схватио да идеалан читалац не може да постоји, односно да је сам аутор најближи том идеалном посвећенику, те да не мора да га тражи даље од своје радне собе." Сваки Албахаријев текст отуда подучава читаоца сумњи, а у тој тачки заправо започиње и радост самоиспитивања и самооткривања. *Породично време* покреће питања сумње у свет у себи и свет око себе, затим се сумња у *Опису смрти* (1982) шири на читав живот човеков, *Фрас у шупи* (1984) тематизоваће облике сумњи који се односе на вечне сукобе полова, а у *Једноставности* (1988) сумња се у писање и постојање приче.

Готово све приче организоване су парадигматичним почетним реченицама. Оне имају форму изјаве или констатације. Међутим, са потпуном доследношћу свака друга реченица обликована је као нека врста сумње или неки облик несигурности. Све што се даље на плану текста реализује биће осмишљено као другост или у подразумеваним релацијама са другим – у себи или око себе. Та располућеност између крајности у себи и себе и другог (или других људи) и језика обележава са математичком прецизношћу целу збирку *Други језик*.

Албахаријева опсесивна тема о суштинској немогућности исказивања и сазнавања истине и сумња у моћ изговорених речи садржана је у идеји да се о најважнијим питањима не може језиком ништа исказати, објаснити или закључити. Парадоксално, у језику, дакле, изнутра, може се кроз ћутање као потенцијални језик у акцији остварити комуникација и открити суштина тишине неизрецивог. Таква је сасвим кратка прича „Крај детињства", али и прича „Нема песма" из *Пелерине* (1993).

Сви јунаци и јунакиње који творе свет приче без изузетка део су урбаног амбијента који се подразумева, али не експлицира, који се нијансира и сенчи, али недвосмислено упућује на изузетост или одвојеност од сваке врсте једнозначности и у мишљењу и доживљавању. Након одласка у Канаду топоси приповедања се нужно проширују на Стеновите планине, као једину праву меру човекове крхкости, као што је у београдским, тј. земунским топосима то био Дунав. Положај писца постаје колико повлашћен, због чињенице да има могућност да ради оно што заиста и жели, тј. да пише, толико и бродо-

ломнички, због чињенице да је културно наслеђе које га је обликовало престало да буде део свакодневице, али и зато што не постоји ниједно копно/извесност у коју се може веровати. „Седим на сплаву и шаљем поруке у флашама. Море је каткад узбуркано, каткад мирно, никад сасвим поуздано, али једно је сигурно: оно никада не признаје границе."

Сужавање приповедачке тачке посматрања на микроплан и прецизно издвајање фрагмената из стварности отуђених и изолованих до степена аутистичности јунака и антијунака има за циљ уочавање апсурдности парадоксалних ситуација или препознавање суштинске трагичности њиховог живота. Деловања и размишљања јунака и јунакиња приказана су у већини прича као системи аутоматизованих радњи, који не остављају простора за било какву суштинску метаморфозу у интензивнији или виши облик комуникације. Нема потпуног начина да јунаци победе или савладају усамљеност.

Ритуали свакодневице појачавају утисак о меланхолично-сетној атмосфери. Елегичан тон понекад је укрштен са иронијско-црнохуморним начинима посматрања па је текст увек очишћен од патетичних елемената. Покушаји да се ти ритуали не схвате као неминовно отуђење, већ мир и уједначеност ритма живљења који окружење захтева од свих који се унутар њега налазе, углавном се завршавају великим потресима у преломним тренуцима, иза којих живот није и не може бити исти. Неки од ових елемената композиције прича постоје у збиркама *Породично време, Пелерина и друге приче* (1997), *Необичне приче* (1999) и *Други језик.*

Када год се ритуал свакодневице наруши или дође у сукоб са другим језиком/светом или његовим вредностима и нормама, започиње процес преиспитивања иза којег наступају тренуци личног просветљујућег откривања или ужаса. Да би се иницирао такав тренутак потребно је да се досегне праг издржљивости главних јунака, а Давид Албахари уме непогрешиво да обимну грађу редукује и затим селектује детаље који најпрецизније фокусирају преломну тачку. Понекад се обрт дешава и као ауторска поетичка игра са читаоцима која се саморазоткрива и разобличава у маниру најбољих кратких прича, подразумевајући при том интертекстуалне везе. Поетички став о интертекстуалним везама је и кохезиони мотивацијски принцип на плану композиције неких збирки прича у целини.

Свесно удаљавање од сваке врсте прецизирања хронотопа приповедања причама обезбеђује најједноставнији начин за процес идентификације онога који чита. Ипак, процес редукције и свесног растакања и удаљавања у неким најкраћим причама у естетском смислу најмање је успешан и нужно сужава очекивана конотативна значења. У *Фрасу у шупи* тај процес је на известан начин допуњен проширењем поља значења ка другим медијима (фотографија и музика), а у *Једноставности* у начину композиционог организовања збирке коју пресецају текстови „Поетика кратке приче" (пет делова).

Неизрецивост најдубљих ствари јесте основна идеја која окупља и осмишљава збирку прича *Опис смрти* (1982), али се као константа може проширити и на романе и друге збирке прича. У тексту „Тоњење у форму", који је штампан као поговор за једно издање *Описа смрти,* аутор каже: *„Таква форма – та спремност на стално мењање, на незаустављиви преображај – сасвим се изгубила из прозе коју исписујем последњих година. Понављање, а не мењање, јесте оно што ту прозу уобличава."*

Албахари припада групи писаца који су наставили да се баве стваралаштвом на првом језику и након одласка и уклапања у простор другог. Потреба за трагањем и истраживањем сопствених стваралачких могућности појачала се и изоштрила, на известан начин и фокусирала на најличнији микроплан. Уобличавање прозе која је настала након одласка у простор дру-

гог језика нужно је донело као доминантне теме питања имиграције и идентитета. У вези са овим темама јесте и питање односа појединца и историје, али се њима баве Албахаријеви романи.

Збирка есеја *Терет* покреће теме и питања емиграције, идентитета, јеврејског писца, писања, носталгије („...а онда је дошао виртуелни свет интернета и пореметио носталгију") и сагледава их из различитих углова. Све ове теме у вези су са стварањем и тумачењем приповедачке поетике и неколико есеја заправо носи елементе препознатљиве за Албахаријеве приче: обрт, смисао за анегдоту и детаљ, језичко савршенство, сажетост, отвореност за утицаје других медија, итд.

Један од есеја, „Туга и прича", доноси одговор на питање зашто пише приче. Мада у неким другим текстовима наглашава да пише због себе и одриче важност чињенице колико читалаца ће прочитати написано, аутор у овом есеју каже: „И онда, иако се притом претварам да не гледам, пружам ту причу као понуду, као мамац, као позив. Ко то осети, разумеће; ко не осети, не вреди му објашњавати."

Збирка прича *Други језик* и текст у *Терету* „Изгнани фрагменти" допуњавају се и кореспондирају тако да се значења, а тиме и читалачка уживања, усложњавају и трансформишу. Позиција писца који се налази просторно измештен у односу на свој први језик протумачена је и као уобичајена у историји светске књижевности, а са друге стране и као могућност писца да своју креативност обнови и на известан начин прочисти. У вези са питањем идентитета и важности овог појма за писца и процес стварања Давид Албахари у есеју „Како нисам постао рабин" пише: „Идентитет – шта год он био – није, дакле, нешто што се добија, нешто што је унапред дато и непромењиво, већ нешто што се осваја, што се стиче слободним избором. Отуда испада да је моја проза у ствари огледало мог идентитета. Она је, ма колико парадоксално то звучало, у већој мери моје стварно Ја него што сам то ја сам." Објашњење начина поимања појма јеврејски писац вишеструко је важно за разумевање поетике приповедања Давида Албахарија. Постојање јеврејских тема у *Породичном времену*, али и у роману *Гец и Мајер* (1998), чини формулацију јеврејски писац повлашћеном. У есеју „Терет мимикрије" аутор образлаже: „За мене, бити јеврејски писац значи бити део етничке књижевности која се састоји од низа мањих етничких књижевности, међусобно различитих у оној мери у којој се поједине јеврејске заједнице у свету међусобно разликују."

У покушају да се бесконачно сведе на коначност језика, опседнутост могућностима релативизовања сваке тачке настанка текста с једне стране демаскира процес писања, а са друге читаоцима који чином избора прихватају да је прича модулација истог отвара и макроструктуру (причу) и микроструктуру (реченицу и реч) поступно градећи осећај стишаности и мира као један од аспеката приповедања Давида Албахарија. Други аспект односи се на стално померање читалачких навика до оне тачке у којој се читање претвара у савлађивање ега. Тај самозаборав је радост, разумевање долази неколико секунди касније.

Читање прича Давида Албахарија захтева концентрацију и провоцира рефлексе. Читалац који добро увежба своје моћи стећи ће вештину кретања кроз приповедачки свет Давида Албахарија, а што се дуже и више буде кретао, проналазиће и више начина уживања у слободи избора и игре, јер прича је ген/микрочип из кога се може декодирати космос. Прича увек нуди импулс за поновно преиспитивање, призива аналогије и асоцијације, иницира их. Смисао и сумња преливају се и допуњавају. Све остало што затим уследи дешава се (у) читаоцу.

■

Мека жестина

Женски ликови у романима Давида Албахарија

Јелена Ангеловски

У романима Давида Албахарија често се као централна тема истиче усамљеност. Ипак, читајући ту прозу, често долазимо до тема љубави, блискости и жудње за присуством. Размишљање о томе да ли је реч о необичном парадоксу и играрији или важној спрези која даје топлину, али и трагику Албахаријевим романима, дошли смо до идеје да би можда везу између два супротна тематско-симболичка жаришта ваљало потражити у особинама женских ликова тих повести.

Судија Димитријевић

Сви женски ликови на које наилазимо читајући роман *Судија Димитријевић* одређени су својим односом са судијом и имају значајне улоге у драми кроз коју он пролази. Поред учешћа у духовним, егзистенцијалним и еротским превирањима судије Димитријевића, женске ликове обележава и повезаност са тематско-мотивским и симболичним чвориштима приче.

На првим страницама, док је наше читалачко познанство са судијом још увек несигурно, срећемо лик кућне помоћнице Марије. Описујући је, Албахари експлоатише један од својих најдрагоценијих талената – способност да у једној реченици, па и у једној синтагми, пронашавши прави детаљ, направи незабораван портрет, богат значењима важним за разумевање лика, али и читаве приповедне ситуације. Марија седи обучена, са марамом на глави. Призор је заокружен судијиним извињавањем и Маријиним „знам“, након којег следи приповедачев закључак: „Значи, није му веровала.“[1] То је довољно да схватимо могућност њеног немог прекора судији због кашњења, али и да наслутимо судијину збуњеност, детињастост, па и страх који га у контакту са женама неретко обузима.

Судијина бивша жена, Јелена, добија позицију централног женског лика. У једној сцени, након секса, Јелена схвата да је њихова веза ипак била промашај и *удаљава* се до другог краја кревета, а „судија осети усамљеност и притисак тишине“ (*СД*, 24). Усамљеност је једна од централних тема *Судије Димитријевића*, али и једна од тематских константи Албахаријевог опуса. Најчешће је налазимо директно повезану са љубављу. У поменутој сцени, она је оно што прво удари након губитка блискости. Детаљ који одређује портрет Јелене јесте мекоћа њене коже. То је важан атрибут, који истовремено наглашава њену женску специфичност, чулност и нежност, али и запањујућу силу путености којој судија подлеже неколико пута. Тај разоран спој Албахари одређује синтагмом „мека жестина“ (*СД*, 31), описујући управо Јеленину кожу. Сећање на ту кожу судија ће у часу усамљености повезати са Месецом. Тиме ће се између Месеца (толико „нафилованог“ женском симболиком) и усамљености створити веома важна метафоричка синапса.

Посебно су међу Албахаријевим женским ликовима занимљиве епизодне јунакиње, које често не заузимају више од једног пасуса и готово нимало не доприносе напредовању „приче“. Једна од њих јесте девојка која код судије долази да наплати чланарину за Социјалистички савез. Њен портрет обликује сам Димитријевић концентришући се на њено лице, којем приписује фрескалну благост, али и на комадић тканине која се разликује од оне на сукњи, а који судија назире између њених бутина. Након њеног одласка, он доживљава „тренутно просветљење“, читајући историју кинеске филозофије на страни на којој ју је она оставила отворену. Често ћемо наилазити на сличне спојеве онога што судија понекад назива „блуд“ са осећајем духовног просветљења и блаженства. Тако у епизоди „Судија Димитријевић куша сласти фелација“ наш јунак своју сексуалну екстазу везује за осећање које је као мали имао док је седео у цркви.

Једна од најинтересантнијих епизодних јунакиња јесте жена са кућне забаве

[1] Давид Албахари, *Судија Димитријевић*, Матица српска, Нови Сад, 1978, стр. 13 (у даљем тексту *СД*).

судијиног пријатеља. Она је остављена без имена и описа, њене црте судија „није успео (није *смео*) добро да уочи у полумраку" (*СД*, 49). Њихова блискост заснована је на жељи да се говори, тако да би се све заборавило. На ово место било би добро ставити мали *боокмарк* како бисмо га се сетили нешто касније, када буде речи о роману *Цинк*. Усамљеност након блискости симболисана је овог пута поново округлом белином, сличној Месецу, само што је сада реч и о напуштеном судијином длану. Од осталих епизодних женских ликова поменућемо фризерку у чијем додиру, током бријања, судија „сладострасно ужива", другарицу његовог сина која флертује с њим преко телефона, затим библиотекарку која га не привлачи. Судија се увек заљубљује нагло. Заљубивши се у адвокатову жену, он је за вечером смело хвата за зглоб руке којом му додаје чинију са салатом. Покорно црвенило коже на месту стиска узбуђује га пошто га подсећа на испуњење жеље да неко биће буде у оквирима његове моћи. А то је друго лице судијине чежње за блискошћу.

Појава еротике готово увек је везана за један од женских ликова, тачније скоро да нема јунакиње (осим кућне помоћнице Марије) чија се појава у свести судије не повезује са сексуалношћу. Поред спиритуалног блаженства, судија често блуд повезује и са смрћу. Мастурбирајући након замишљања Јелене у „центру великих светских вулгарности", а потом и водећи љубав са њом, Димитријевић понавља мантру (ето утицаја спиритуалног!) „смрт, смрт, смрт". Замишљајући сношај са библиотекарком која га подсећа на паука, он слути да га на крају тог односа чека „убод-угриз-ујед-стисак" и након тога лагано умирање. Женски ликови, дакле, имају задатак да из различитих углова и у вези са разноликим тематско-симболичким комплексима осветле централни лик романа. Јеленин лик, сразмерно својој позицији, ту улогу остварује најкомплексније. Пишући писмо бившој жени, судија открива своје најдубље ужасе у вези са егзистенцијом и детерминацијом. Судија пише споро, са прекидима и изговорима, и уз често понављање ситуације у којој се пишући о једном, заправо говори о другом. То љубавно писмо се, тако, може тумачити као предтекст Албахаријевим метанаративним коментарима о писању које ћемо сретати у другим романима. На почетку романа, Јеленина кожа је описивана као мекана, али чврста. Пред крај, описе њеног тела, преломљене, дакако, кроз судијину свест, карактерише надреалистичка хиперболисаност и декомпозиција: „ненадно жутило на грудима и једну дојку просуту као Далијев часовник" (*СД*, 182); „бутине су јој се слиле скоро до чашица, потврђујући њену тежину" (*СД*, 185). Њено тело постаје пројекција његових страхова и опсесија. Судија размишља о уласку у Јеленину материцу као начину да умре, да се поново роди, да пронађе свој Тао. Ту се на једном месту сустиче неколико његових најважнијих опседнутости. Њихов однос се коренито мења у последњој сцени ручка. Јелена поставља низ питања и опомена, налик старој и мрзовољној жени која се према мужу односи као мајка према малоумном детету. Судија у моменту када му она сипа со у супу, хвата њен зглоб. Врло је важна асоцијација на адвокатову жену коју налазимо у загради. Круг повређивања је зачаран без обзира на свест о „тананости коже и крхкости човечијих костију" (*СД*, 217).

У роману *Судија Димитријевић* женски ликови су поларизовани. На једној страни налази се Јелена, која активно учествује у фабули, а на другој епизодне јунакиње које на свој начин доприносе обликовању централног лика и, што је можда важније, носиоци су основних упоришта симболичке мреже романа.

Цинк

Сличну подељеност између једне јунакиње коју срећемо у целом роману и низа епизодних женских ликова налазимо и у роману *Цинк*. Главна јунакиња, међутим, овде припада равни паралелне приче, повести чије настајање пратимо. Први приповедачеви метанаративни коментари везани су управо за девојчицу из приче. Реч је о низу питања која он себи поставља како би разјаснио своју одлуку да дете из приче претвори баш у *девојчицу*, чиме је одмах наглашен специфичан значај њене полности. Девојчица се претвара у девојку и све јаснија постаје њена улога алтер ега мушких јунака паралелне приче – приповедача и његовог оца. Први пут то срећемо у пасусу у којем девојка схвата како „све, некако, постаје јасније: пукотине на површини стене, травке у њима, ситне шкољке...“[2] Неколико страница пре тога, приповедач ће имати исти тај осећај док седи на аеродрому („Понекад ме изненади оштрина мог погледа“ – *Ц*, 17) . Девојчица у причи нагони приповедача на размишљање о томе да треба да пише о љубави, од чега овај одустаје знајући да је његова основна тема *усамљеност*. Усамљеност и овде Албахари поставља као антипод или алтернативу љубави. Списатељска криза, сумње у стварност стварности и нестварност измишљеног наводе приповедача на размишљање о подударностима и симболизму: „Мој отац је девојчица која постаје девојка да би открила светлост у соби, у себи, на обали мора“ (*Ц*, 53). Тако, девојка из приче пресликава оца из стварности и управо својом женском природом даје том лику кључни састојак који ће, и поред опирања наратора, књигу о усамљености претворити у књигу о љубави. Када на сцену ступи смрт, приповедач ће изгубити поверење у моћ речи, у њихову стварност. Девојка, чија стварност почива у језику, биће једина која ће се супротставити: „Не постоји свет, каже девојка, постоје само

[2] Давид Албахари, *Цинк*, Стубови културе, Београд, 2004, стр. 21 (у даљем тексту *Ц*).

речи“ (*Ц*, 99). Сама смрт, одсуство, огласиће се звуком (као у „Туги и опомени“ Бранка Радичевића) који подсећа на реч „цинк“. То је звук који ће чути и девојка у причи, изједначивши се тако са приповедачем у свести о постојању речи која отелотворује одсуство, чинећи га застрашујуће живим.

Епизодне јунакиње јављају се у слоју приче који прати приповедача. Прва је Навахо Индијанка. Ту поново срећемо карактеристичан начин портретисања – у овом случају носилац портрета је тиркизно камење на њеном накиту, табакери, као и тиркизни конац којим је начињен вез на њеној кошуљи. Тиме је оживљена егзотичност њеног лика, који ће као и остали епизодни женски ликови, у једном моменту рећи реченицу која ће за приповедача имати значај дубоког увида у његову личност или, пак, профетског погледа на ситуацију у којој се налази. С тим у вези, занимљиво би било поменути девојку коју наратор среће у Њујорку, у тренутку очаја пред немогућношћу писања о мртвом оцу. Њен савет да му се приближи сам, да му не требају речи, као и коментар: „мртав-жив, у чему је разлика?“ (*Ц*, 89), делују као тренутно просветљење, или бар, делотворан мелем. Одмах затим, она нестаје, као и сви женски ликови који се појављују у истој улози. Међу њима је и келнерица, која му у нешто развијенијој епизоди говори о својој мртвој кћери и њеним омиљеним палачинкама. Читав овај призор послужио је као нека врста илустрације претходног приповедачевог коментара: „Требало је с неким попричати о томе. Колико год човек сумњао у речи, добро је да их понекад пропусти кроз уста. [...] Не треба се замајавати значењем речи, али њихов звук, њихова *изградња*, могу и те како да помогну“ (*Ц*, 24). Сетимо се сада оног места из *Судије Димитријевића* на којем смо ставили *bookmark* – и овде се благотворност говора у очају и усамљености спознаје у контакту са женом. Поред по-

менутих епизодних јунакиња, у *Цинку* срећемо и неколико женских ликова који уопште не говоре већ представљају предмет нараторове пажње само неколико тренутака током којих он, оштрином свог погледа (попут девојке из приче) спази, на пример, гужвање коже на прекрштеним бутинама жене која седи наспрам њега на аеродрому, или образом згужвану страницу књиге над којом спава девојка у студентском холу. Ти женски ликови имају функцију обликовања перспективе главног јунака и приповедача, као и начина на који он посматра и бележи свет.

На крају романа *Цинк*, дакле, на композиционо најистакнутијем месту, појављује се још један женски епизодни лик. Реч је о девојци која иде од врата до врата (попут скупљачице чланарине у *Судији Димитријевићу*), долази до нашег јунака и нуди му да осигура живот. Албахари користи полисемичност те синтагме, а девојку помоћу неколико детаља портрета претвара у анђела. Уколико пристанемо на такав, фигуративни приступ, нећемо ли, осврнувши се на галерију епизодних јунакиња које се необјашњиво појављују и нестају, делујући попут мелема или просветљења, помислити да се ту, на крају романа, налази разјашњење њихове природе?

Кратка књига

Присуство женских ликова у роману *Кратка књига* може се ограничити на само једну важну јунакињу. Реч је о касирки из самоуслуге у малом месту у којем главни јунак и приповедач борави покушавајући да напише кратку књигу. Њен уводни портрет биће фокусиран на дебео врат и пегаве руке. Накнадна проширења тог описа такође ће носити негативну конотацију. Свака појава њеног лика доноси фину нијансу промене у њеном односу према јунаку, спорог приближавања које ће давати повремене инјекције топлине и нежности причи која је, између осталог, поново прича о усамљености („Знам шта су сузе, рекла је касирка; нико други није хтео да говори о сузама“[3]). Касирка, без обзира на ружноћу, није лишена, као ни други Албахаријеви женски ликови, назнака сексуалности: „И сада се згрчи (срце, *прим. аут.*), рекла је и ставила руку испод дојке, чим помислим на то“ (*КК*, 36). Занимљиво је место на којем је њен покушај у правцу зближавања („Нису бројке све што ја знам, рекла је касирка“ – *КК*, 64), праћен приповедачевом „унутрашњом“ опсервацијом да се у фрижидеру хладило пиво. Њен лик подстиче емотивну динамику приче, будући да смо све време несигурни у осећања јунака према њој. Она варирају од необичне сродности до благог презира. Једна од најважнијих особина лика касирке стоји у вези са чињеницом да је она истовремено и фикционални лик *Кратке књиге*, али и „стварни“ лик приче о писању те књиге. Та двојност условљена је двојном природом читавог романа. Уредник упозорава јунака да касиркина рука у гипсу сувише подсећа на једну већ постојећу причу и предлаже да јој нога буде у гипсу. У таквим примерима пред читаоцем се јасно раздвајају два нивоа стварности романа, и у том процепу ствара се простор за игру. Долазимо сада до корака који *Кратку књигу* одваја од *Цинка*, дакако у контексту теме којом се бавимо. У лику касирке Албахари спаја тип женског лика из приче која настаје (девојка из приче у *Цинку*) и епизодне јунакиње (оне су обично касирке, фризерке, келнерице) која има улогу да у пресудном моменту каже важну ствар, да ублажи усамљеност и покаже топлину.

Снежни човек

Главни женски лик *Снежног човека* јесте деканова секретарица. Плаве очи су важан детаљ њеног портрета и њих приповедач одмах асоцира са плаветнилом не-

[3] Давид Албахари, *Кратка књига*, Време књиге, Веоград, 1993, стр. 106 (у даљем тексту *КК*).

[4] Давид Албахари, *Снежни човек*, Време књиге, Београд, 1995, стр. 42 (у даљем тексту *СЧ*).

[5] Давид Албахари, *Мамац*, Народна књига, Београд, 1997, стр. 8 (у даљем тексту *М*).

ба, појачавајући ту везу сценом у којој управо секретарица објашњава јунаку зашто је небо на северу тако плаво. Као и касирка из *Кратке књиге*, као и епизодне јунакиње у ранијим романима, и секретарица остаје безимена, одређена својим занимањем, које је (као и у осталим случајевима) толико обично да дозвољава да се иза њега наслути митска димензија (анђели се, знамо, прерушавају у најобичније људе). Ни секретарици неће промаћи да у једном разговору са јунаком каже неколико профетских речи о случајности као смислу живота.[4] Изоштреност погледа срели смо већ у роману *Цинк*. У *Снежном човеку* она је поново везана за женске ликове: на пример, плава вена на унутрашњости бутине девојке на бициклу (*СЧ*, 40), или мрва на секретаричиној усни која представља једино живо сећање јунака на разговор са њом (*СЧ*, 59). У *Снежном човеку* наилазимо на објашњење издвајања детаља из целине. Оно је везано за један епизодни женски лик: „[...] Још се није била претворила у детаљ, у присутност фрагмента, већ је стајала преда мном као целина, као неко ко рачуна на пролазност времена, на просторне и духовне координате [...] чим сам почео да се удаљавам, све то је почело да отпада са ње, део по део, слој по слој, не остављајући је нагом у дословном смислу, већ је сводећи на све мању целину, на све већи фрагмент, све док у мени није остало ништа друго осим прекрштених ногу" (*СЧ*, 65). Удаљавање две особе пресликано је фигуративно на ниво телесности призорима декомпозиције и издвајања увеличаних детаља, што је поступак који смо могли да видимо још у роману *Судија Димитријевић* у тренутку када судија почне да се удаљава од Јелене.

У *Снежном човеку* наилазимо и на лик девојчице која живи поред главног јунака. Она се појављује и нестаје необјашњиво, изговара само једну реченицу којој је могуће наћи више значења (пита јунака: „Јесте ли нешто изгубили?"), а детаљ којим се истиче јесте белина колена (један од три елемента портрета девојке која се појављује на вратима на крају *Цинка*, такође је колено). Чини се да су женски ликови код Албахарија врло често представници мистичне, спиритуалне димензије приче. Чудесно лежи у њиховом домену.

Мамац

Долазимо до јединог Албахаријевог романа чији је главни јунак жена. Насупрот ономе што смо до сада сретали, овде наилазимо на једну традиционалну женску књижевну фигуру – мајку.

Као и за остале женске ликове код Албахарија, и за лик мајке веома значајну улогу има физичка, телесна страна. При првом помену њеног лика сазнаћемо нешто о њеним очима.[5] Ипак, у роману ће најважнији део њеног тела бити руке. Оне ће, заправо, послужити као инструмент за психолошко портретисање мајке. Говорећи о рукама стално прекрштеним на грудима, приповедач ће објаснити да је она тиме затварала пут онима који су у њеном срцу (*М*, 36). Када жели да опише њену смиреност, приповедач се служи сликом руку које почивају у крилу (*М*, 81). У последњим тонским записима мајка неколико пута позива приповедача да погледа њене руке: „То је прича о мом животу, рекла је, квргави прсти и храпав длан" (*М*, 124). Док говори о свом животу, мајка често фигуративно помиње руке, на пример, сећајући се шта јој је све промакло „између ових прстију" (*М*, 140) или тврдећи да не верује ни у шта осим у своје две руке (*М*, 105). Симболизацију телесног, тачније његово денотирање у сфери духовног, срећемо и у сећању приповедача да је као мали често на њеном лицу видео сјај. Најширу примену тог поступка, међутим, везујемо за приказивање мајчиног бола после очеве смрти: „У њеним очима више није било сјаја, хитрост је ишчилела из њеног тела, руке су јој пова-

здан почивале у крилу [...] могао сам да видим да се напросто смањила" (*М*, 20); „Лице јој се није ублажило, подочњаци су и даље били тамни, вилични мишићи подрхтавали под избораним образима" (*М*, 59); „[...] чак јој је кожа на рукама и образима [...] постајала хладнија. Десетак дана после очеве смрти угасиле су јој се очи, и знао сам да немам више чему да се надам" (*М*, 138). У сећањима на послератни период, мајка често описује да је ходала као под теретом, да је била уморна као да крв не престаје да јој истиче из ране и да је успомену на прошли живот осећала као фантомске патрљке након ампутације удова (*М*, 59, 60, 71). Бол је један од основних мотива *Мамца*, и то бол као „средиште које нас чини оним што јесмо" (*М*, 82). Пресликавајући га на ниво телесности, карактеристичан за женске ликове, Албахари га је учинио конкретним, живим и присутним.

Други кључни аспект лика мајке везан је за њен однос према историји и утицају историје на живот немоћног појединца. Прихватање, односно бежање од те позиције одређује однос мајке и приповедача, а уједно је и тематско језгро романа. Јачина уплива историје у мајчин живот симболисана је њеном „одлуком" да умре коју приповедач схвата као понављање онога што се дешава око ње.

Говор је трећа важна компонента мајчиног лика. Она је причала приче и рецитовала песме приповедачу у детињству. Сада, она му повремено даје савете који подсећају на одломке неке мале поетике. Таква је поука да је најбољи онај ко с најмање речи изрекне највише ствари (*М*, 67). Мајчин говор карактеришу народне изреке и пословице, чиме се такође упућује на њену склоност ка сажимању широког поља значења у оквире малог броја речи. Међутим, њен став према језику у односу на живот и стварност одликује сумњичавост: „Можеш да испишеш хиљаду страница а нећеш успети да забележиш ни део онога што се догађа када, на пример, провлачиш конац кроз ушице игле" (*М*, 133). Тема односа између речи и стварности има своје место и у *Мамцу*: „Када је мајка умрла, све се то, и Дунав и стихови и стан, одједном претворило у речи без суштине, као да им је она својим присуством даровала пуноћу и стварност" (*М*, 68). Приповедач ствари доживљава као празне речи због њеног одсуства. С друге стране, мајчине речи, снимљене на траци, замениће донекле њено присуство. Најзад, мислећи на бесмисленост снимања говора, мајка неколико пута каже: „Када неко нестане, нема тих речи које могу да га врате" (*М*, 94, 97). Између речи, присуства и одсуства исплетена је мрежа у чијем се центру налази лик мајке.

Мрак

У роману *Мрак* можемо условно препознати две приповедне струје. Једну бисмо могли да одредимо као ретроспективну, док друга хронолошки прати догађаје. Женски лик који везујемо за други ток јесте Светлана. Њена улога у времену бестидности и бешчашћа заснована је на принципима телесности и сексуалности. Главна јунакиња првог тока, па и целокупног романа, јесте Метка. Кључни детаљ њеног портрета представља лице: „лице у које човек, када га види, одмах жели да се претвори"[6]. Сјај и склад су особине које приповедач приписује том лицу, што нас подсећа на опис мајке из дечје перспективе у *Мамцу*, али, што је битније, потврђује понављање поступка симболизације телесности. Још један пример тог поступка налазимо у начину на који јунак описује недостатак потпуне блискости са Метком: „Пред *њеним* телом јесам дрхтао [...] али никада заправо нисам прошао *иза* њега, опипао срце, помиловао мрежу нервних влакана, дотакао душу, ма шта душа била" (*МК*, 62). Интимно упознавање бића једне особе

[6] Давид Албахари, *Мрак*, Народна књига – Алфа, Београд, 1997, стр. 30 (у даљем тексту *МК*.)

симболисано је додиривањем унутрашњости *тела*. У тренутку снажне жудње за Метком јунак осећа бол у руци (*МК*, 100) – интензивна осећања се телесно манифестују, као што смо видели и у случају мајке у *Мамцу*. Ток приче који прати везу приповедача и Метке обележавају контрасти. Сцене вођења љубави описане су речником ратних извештача (*МК*, 103). Јунакиња саопштава вест о новом животу у својој утроби у тренутку када пале свеће за мртве (*МК*, 110). Призор заклане Метке на неки начин реплицира оној фигури о унутрашњости њеног тела – ту је њена утроба буквално отворена. Након њене смрти, приповедач односи свој омиљени облутак на гробље: „Сагнуо сам се и спустио га на Меткину надгробну плочу, бескрајно усамљен под сировим небом. Облутак је пулсирао, струјао и треперио, да је била ноћ, уверен сам, почео би да светли“ (*МК*, 142). Мотив усамљености након губитка блиске жене и овде је симболизован округлом белином, баш као у *Судији Димитријевићу*! Функција лика Метке можда би се најбоље могла објаснити управо фигуром контраста. Њен сјај истиче мрклину мрака.

Гец и Мајер и *Светски путник*

Два најновија Албахаријева романа карактерише готово потпуно одсуство женских ликова. Разлог за то можда лежи у чињеници да централне ликове у оба случаја чини по један пар мушких ликова. У *Гецу и Мајеру*, поред два јунака из наслова, појављује се још један мушки лик – приповедач. У *Светском путнику*, тема љубави и финих нијанси у односу између двоје људи помера се из „власти“ женских ликова у причу о односу приповедача и Даниела Атијаса, али и о односу овог последњег и унука Ивана Матулића. Албахари задржава доминантне теме и симболе из претходних романа, али изоставља и епизодне и носеће женске ликове. Можда бисмо поређењем особина најновија два са претходним романима могли доћи до закључка о специфичности коју доноси присуство женских ликова, мада би, признајемо, цела операција сувише личила на решавање једначине, а то никако не желимо. Ипак, не можемо да одолимо једној упадљивој разлици. *Гец и Мајер* и *Светски путник* су романи без утицаја чудесног или наговештаја онострaног. То је састојак који уносе епизодни женски ликови у романе Давида Албахарија. Оне се појављују необјашњиво, изговарају благе и мудре реченице и одлазе назад у своје наизглед обичне животе.

Главне јунакиње Албахаријеве романескне прозе обележавају тематска и симболичка чворишта тих романа. То су, пре свега, љубав (у оквиру те теме мотиви су поларизовани: сексуалност – ерос – као код Јелене Димитријевић, и жртва – агапе – као код мајке из *Мамца*), усамљеност, смрт, утицај историјских околности на живот појединца, веза између речи и стварног присуства. Без обзира на то којој групи женских ликова припадају, Албахаријеве јунакиње готово увек стоје на међи блискости и усамљености и то им даје важну улогу у романима који, желећи да говоре о усамљености, заправо говоре о љубави.

■

Немогуће одсуство из историје

Једно регионалистичко пристрасно читање „Светског путника“

Иван Радосављевић

У различитим временима, такође и на разним странама света, људи у истим уметничким делима могу, или чак морају, налазити понекад веома различита значења; то није ништа ново. Перцепција уметничког дела, конституисање његових значења и смисла у машти онога ко перципира нужно су условљени његовом *ситуацијом* – историјским тренутком, друштвеним, политичким и културним окружењем, образовањем, афинитетима, и тако даље. Више од многих других савремених српских романа, *Светски путник* Давида Албахарија погодан је за разноврсне интерпретативне приступе у наведеном смислу. Ова књига може се читати као прича о неуспешном, недовршеном настајању једног уметничког дела, једног ликовног портрета; или као прича о неоствареној, неузвраћеној хомосексуалној љубави; или као прича о дошљацима; или као прича о онима који су отишли, ипак не успевши да умакну погубном деловању историје родне груде. Неком Канађанину *Светски путник* сигурно говори друге ствари него неком овдашњем читаоцу. А то је перспектива коју ћу прихватити у овом тексту: шта би у *Светском путнику* могао да нађе – или, можда боље, да *потражи* – један овдашњи (српски, хрватски, балкански) читалац? О чему се ради у овом роману *у југоисточној Европи*? Ево: сретну се у Канади један србијански Јеврејин и један канадски Хрват; разговарају о *ономе што нам се десило;* на крају се Хрват убије, а све време ту се петља и један Канађанин, који ништа не разуме. Колико год овакво препричавање било брутално поједностављено, оно није сасвим нетачно. Нека то буде довољно за почетак; увиди до којих ће нас одвести једно овакво, свесно редукционистичко, тумачење могу се ипак показати у извесној мери занимљивим.

„Оставио сам девојку за пултом у пола реченице, *њене* реченице, јер своју не бих никада прекинуо“, каже канадски сликар на почетку романа, описујући тренутак кад је угледао плакат који најављује гостовање Даниела Атијаса, писца из Србије, у уметничкој колонији Банф. Тиме он читаоцу објављује две важне ствари: своју дубоку, несвакидашњу фасцинацију очекиваним гостом и своју самовласну, свепрожимајућу, неотклоњиву брбљивост. Приповедни глас у *Светском путнику*, наиме, његов је глас; приповедна перспектива његова је перспектива. Све што читалац буде видео, виђеће његовим очима; све што буде чуо, чуће из његових уста. Чак и кад препричава туђе разговоре, овај наметљивац неће имати пристојности да се повуче у други план, јер туђе разговоре он слуша непажљиво и пристрасно, сматрајући их скоро неважним у поређењу са сопственим хтењем и стремљењем.

На срећу читаоца каквог овде замишљам и заступам, о Даниелу Атијасу биће ипак много речи, јер он је главни предмет Канађаниновог приповедања, његова опсесија. Компликована природа те опсесије читаоцу ће током романа постајати јаснија, мада вероватно не до краја разумљива. Али, оно што ће одмах бити недвосмислено јасно јесте да ће Атијасово познанство и дружење са канадским Хрватом сликар схватити као нешто непожељно, као сметњу и претњу сопственим намерама. Стога ће мој балкански читалац имати грдне муке да се пробије кроз слојеве приповедачевог негодовања, растресености и пијанством обогаљеног памћења да би разумео природу и садржај односа који се успостављају између писца из Србије и Канађанина хрватског порекла.

Њих двојица ће у контакт доћи вољом случајности: покушавајући да Атијаса од самог почетка у највећој могућој мери *узме под своје*, сликар га, тек пристиглог у Банф, проводи по околини и показује му локалне знаменитости. Тако обилазе и Природњачки музеј, где Атијасову пажњу неочекивано и неодољиво снажно привуче један сасвим неупадљив експонат – стара музејска књига посетилаца:

„Даниел Атијас је застао испред те застакљене полице и није се дуго померио, а када се напокон померио, рекао је: То је то. И додао: Почетак није никада само у једној тачки, почетак је, у ствари, збир тачака. [...] скренуо ми /је/ пажњу на књигу посетилаца, растворену и наслоњену у угао полице, потом на име које се налазило при дну леве странице. Био је то, заправо, нечији потпис [...]: Иван Матулић, писало је, а поред тога: Глобтротер из Хрватске, па датум: двадесет други јун 1924. године. [...] није ми ништа друго говорио осим онога што је на први поглед било јасно: да је пре много година, такође у јуну, неки човек из Хрватске посетио банфску бању. С обзиром на разгранат, украшен потпис, рекао сам, могло би се закључити да су му се топли базени и те како допали. Не, рекао је Даниел Атијас, није реч о томе, о допадању и топлој минералној води, него о чињеници да је у то време Југославија постојала већ пет-шест година, а тај човек ипак није нашао за сходно да то помене, рекао је, већ је написао да је из једног њеног дела, што је за њега, за Даниела Атијаса, био кључни доказ да су ствари почеле да се распадају још пре него што су се поштено саставиле. Одавде, рекао је, баш са овог места, можда тачно са места на којем стојимо, рекао је, полази једна од оних линија које су, када су се довољно затегле, рекао је, развукле ту земљу као да је никада није било. [...] Ко би рекао, рекао је, да ће превалити толики пут да би стигао тамо одакле је кренуо? Симболично говорећи, наравно, рекао је, јер није толико луд, мада се тако може учинити, да тврди да је распад Југославије почео у Банфу, на падинама Стеновитих планина" (Давид Албахари, *Светски путник*, Стубови културе, Београд 2001, стр. 29–30).

Иако књижевним послом на другом крају света, окружен новим људима, пределима, утисцима који се боре за његову пажњу, Атијас бива опчињен управо једном – вољом случаја откривеном – ситницом, која га враћа натраг, „тамо одакле је кренуо", баца дубоко у засенак све нове сензације и води његове мисли ка ономе што осећа као присно и болно: ка распаду земље његовог рођења, обележеном насиљем, злочинима и патњом. Са посвећеношћу која ће силно нервирати сликара, Атијас ће ту нит следити до краја.

Мистерија старог хрватског глобтротера ускоро се разјашњава: погрешно сматрајући да ће на тај начин умирити његову радозналост, сликар Атијаса одводи код управника музеја, намеравајући да од њега сазнају шта год се још може сазнати о том чудноватом путнику издалека који се уписао у музејску књигу посетилаца. Али, уместо да се тим сусретом ова, за сликара досадна и непожељна страница затвори, отварају се нове, неисписане, које ће, разуме се, додатно привући нашег писца. Наиме, од управника музеја њих двојица сазнају не само неке податке о Ивану Матулићу (да се по посети Банфу вратио у Хрватску и објавио неколико путописних књига), већ и то да се само десетак дана пре њих о истом давном посетиоцу распитивао још неко, и то нико мање до Матулићев унук, који је, да чудо буде веће, рођен и живи ту, у Канади! Разуме се, Атијас жели да упозна тог човека, и сусрет, пошто управник музеја успе да пронађе његов телефон, бива уговорен; догађаји се, видимо, отимају сликаревој контроли и теку супротно његовој жељи да Атијаса држи уза себе у највећој могућој мери: његова еротско-уметничка опчињеност писцем и обликом његовог лица, чију „савршену" форму безуспешно покушава да пренесе на папир, губи битку са фантомима историје који опседају Атијаса.

Кад унук Ивана Матулића дође у Ванф, Атијас касни на саотанак, те се са њим најпре сусреће сликар, стекавши овакав први утисак: „с лица [су му] готово отпадале наслаге туге, или неког сличног осећања, а он то није ни покушавао да прикрије" (стр. 57). Визуелни уметник, по

дефиницији, уме да *гледа*, а то што је видео на лицу човека ког је управо упознао показаће се као истинито и далекосежно значајно. Кад им се придружи и Атијас, међутим, показаће се да та „туга“ није нешто строго индивидуално, лично, интимно: „Туга је и даље почивала на унуковом лицу, али је то тада била, ако тако могу да кажем, само једна половина туге, док се друга половина настанила на лицу Даниела Атијаса“ (стр. 59). Очигледно, та два човека повезана су на неки начин који сликару измиче, а та повезаност не дâ му да сâм с Атијасом успостави онакву везу какву прижељкује.

Како тачно протиче тај први сусрет Атијаса и Матулићевог унука? О чему су њих двојица разговарали? Од зловољног и мамурног, ма колико иначе распричаног сликара о томе читалац неће добити прецизан извештај. Ипак:

„Било како било, они су претходни дан, као и ноћ која ја потом уследила, провели у непрекидном приближавању, премда не праволинијском и неповратном, већ препуном малих узмицања и напредовања, као да играју шах на невидљивој табли, са невидљивим фигурама. У почетку, наравно, изгледало је да се неће ни руковати, а камоли уопште сести за исти сто, и чак сам помислио, посматрајући суздржаност с којом је унук поздравио Даниела Атијаса, да је све то крајње погрешно и да ће унук, био сам у том часу спреман да се кладим у то, убрзо отићи. [...] Наредног јутра, док смо доручковали, док смо се, заправо, држали за шоље с кафом, Даниел Атијас ми је објаснио да је то ритуал који сада обавезно обележава сваки сусрет људи из његове бивше земље, поготово уколико су се налазили у супротним, завађеним таборима, а без обзира на то да ли је у питању био стварни становник, попут самог Даниела Атијаса, или пак неко од потомака, као у случају унука Ивана Матулића“ (стр. 62–63).

Атмосферу овог првог сусрета сликар добро осећа, сагледава некакву „сенку“ која се спушта на Атијасово лице и почиње да брине, јер у њој види „само почетак, најаву догађаја који су покренути и који се, као у каквој грчкој или шекспировској трагедији, никако не могу изменити“ (стр. 61–62). Атијас му, сутрадан за доручком, објашњава да „они који су били у истом рату [...] осећају већу блискост него они који су били у истом миру. И већу неповерљивост [...] с обзиром на то да је он, рекао је, из Београда, главног града Србије, а да је Иван Матулић био из Загреба, главног града Хрватске, те да је највећи део тог рата, рекао је, протекао у сукобу Срба и Хрвата, од чега ни њих двојица, иако је један Канађанин, а други Јеврејин, нису могли да утекну“ (стр. 63–64). Сликар постепено увиђа чврстину изненада успостављене везе између та два човека, и то је његов главни утисак. Садржај разговора дотиче га мање или више, углавном током првих, трезних часова дружења: говори се о језику, исељеништву, мултикултуралности... У тренутку кад унук Ивана Матулића помене известан сопствени допринос рушењу Југославије, већ се увелико пије пиво, и неутешни приповедач поново тоне у ламентирање над својом худом судбином. Из магле пијанства још израња уплакано лице Матулићевог унука, и поза у којој клечи, грлећи Атијасова колена – то је, у мору речи, углавном све што ће мој читалац за сада сазнати.

Наредни тројни сусрет пружиће више информација: сликар који нам приповеда пренеће исповест Матулићевог унука, у којој овај говори о буђењу свог националног осећања узрокованом распламсавањем рата у старој домовини, о одлуци да оде у земљу својих предака:

„Цео његов живот се претворио у обузетост идејом да, након година проведених у одсуству од историје, буде тамо где се историја дешава, макар то не било на првој линији сукоба, на самом фронту, већ негде у позадини, јер знао је, рекао је, да се историја пише на много места у

исто време, те да је свако од њих подједнако важно, свеједно шта ће од свих тих збивања ући у уџбенике историје а шта из њих испасти" (стр. 108).

Време проведено у Хрватској унук Ивана Матулића поделиће између родољубивог ангажмана и истраживања сопствених корена.

Једна девојка [...] саветовала га је да не жури с тим, чак и да одустане од тог, како га је назвала, сумануто чепркања по унатраг окренутој временској спирали, поготово ако жели у себи да сачува чистоту срца, односно осећања, али тада је већ било касно. Онај ко једном уђе у историју, рекао је, никада из ње не излази" (стр. 112–113).

Стварност рата коју ће видети око себе, а још много више оно што ће сазнати о свом деди, пресудно ће утицати на овог човека и измениће му живот. Колико год био *национално пробуђен*, Матулићев унук ипак је рођени Канађанин, западњак који не успева да свој занос искористи за то да себе натера да игнорише свакодневне ратне гадости, цензурисано информисање и остала одступања од идеала који су га ту довели. „Усхит који га је опседао неколико година, и који га је повео и пренео преко океана, почињао је да бледи, рекао је, и сваког јутра [...] будио се као помало другачија особа, даља од особе која је тада био а ближа особи коју је, три године раније, оставио за собом" (стр. 114). Вративши се коначно у Канаду, отвара и претражује дотада занемарену торбу са стварима покојног деде, и долази до поразног сазнања: Иван Матулић био је усташа, и то, највероватније, један од оних гадних, кољача – међу његовим стварима он налази један, брижљиво сачуван, одсечен људски прст. По доласку у Канаду, пак, деда постаје још и полицијски доушник. Укратко, то је човек директно или индиректно одговоран за страдање многих – ето наслеђа које је себи унук Ивана Матулића пронашао. „На те његове речи, изречене крајње немарно", каже сликар, „срце ми се згрчило и помислио сам да се никада неће исправити" (стр. 120).

Исповест Матулићевог унука испровоцираће, мало касније, један кратак разговор о историји између Атијаса и сликара:

„Историја је, рекао је Даниел Атијас, страховит баласт, и свако ко има могућности бежи од историје као од црног врага [...] историја никада не може да отупи, па чак и ако отупи, она и даље може и те како да сече [...]" (стр.126).

Разговарајући начелно, поредећи могући развој догађаја у Канади са скорашњом југословенском историјом, њих двојица долазе и до овог, како ће се показати, пророчанског увида који ће их се најнепосредније дотаћи. Успутна и недовршена природа овог разговора, наспрам његове суштинске важности, у складу је са начином на који се значењски комплекс за којим иде мој замишљени читалац иначе помаља у *Светском путнику:* чак и у реткој прилици када би сликар, тај ексцентрични наратор овог романа, можда и био расположен да читаоцу пренесе читав ток разговора (разуме се, пре свега зато што сам у њему учествује и зато што Атијаса као саговорника у том тренутку не дели ни са ким), догађаји га у томе спречавају. Али, ни у једном часу не треба сметнути с ума то да су и иритантна, неусредређена сликарева распричаност, као и „догађаји" који му не дају да се усредсреди кад би он то и хтео, плод прецизно осмишљене, сврховите ауторске намере. Причу о рату, злочину и осећању кривице Албахари скрива у други план, камуфлирајући је приповедачевом логорејом и опсесивношћу. Ипак, та прича тече и чак, у потпуности противно његовој вољи, на пресудан начин устројава природу и садржај односа канадског сликара који у роману приповеда и госта из Србије, односа који би иначе био вероватно најважнија смисаона окосница ове приповести, а и овако како јесте квантитативно заузима њен највећи део.

Атијас, ипак, није свестан пророчанског набоја својих речи, нити је у стању да наслути куда заправо води његово дружење с канадским Хрватом:

„[...] Објаснио ми је да је сусрет са унуком Ивана Матулића у њему пробудио одавно угаслу веру да је на подручју његове бивше земље ипак могуће обновити поверење за које би доскора, да га је неко питао, увек рекао да је неповратно изгубљено. [...] Оно што му је унук Ивана Матулића показао, рекао је Даниел Атијас, посебно је вредно као потврда става да нема покајања док се не призна властита кривица, што стоји у директном контрасту са захтевима који се чују из свих делова његове бивше земље, а који се могу свести на тврдњу да до покајања једне стране може да дође тек када друга страна, или трећа, или колико их већ има, призна своју кривицу. Притом се, рекао је, питање властите кривице, као и питање одговорности, уопште не узима у обзир, уопште се не помиње, јер се основно полазиште састоји у уверењу, рекао је, да никаква кривица, када је у питању страна која говори, заправо не постоји. [...] Унук Ивана Матулића, рекао је, представља прву особу која му је, на овај или онај начин, понудила супротан исказ, односно показала спремност да, када каже пакао, покаже на себе“ (стр. 143, 144–145).

Овај идеалистички оптимизам Атијас ће детаљније разрадити у једном каснијем разговору са сликаром, у којем ће анализирати „несналажења“ Матулићевог унука, објашњавајући их његовим наивним уверењем „да се у Хрватској одиграла стварна промена“ и накнадним открићем да се ради о симулацији:

„Када је унук Ивана Матулића то напокон схватио, и када је иза привида стварности видео, или бар наслутио, прави лик стварности новостаре Хрватске, одмах је био спреман да све напусти, што је и учинио, рекао је Даниел Атијас, али не без последица. Лажна стварност, односно увид у њену изопачену структуру, неумитно повлачи за собом преиспитивање историјске перспективе, историјске основе на којој се стварност темељи, а када се једном уђе у то, нагласио је Даниел Атијас, онда изласка из тога нема. Пољуљавши стварност, унук Ивана Матулића је разорио прошлост и скинуо вео са искривљене историје, односно са оне верзије историје која је њему приказана као непобитно тачна“ (стр. 175–176).

Разарање прошлости и скидање вела с искривљене историје Даниел Атијас с правом доживљава као конструктиван чин, али превиђа његов деструктиван учинак на субјекат таквог деловања. Неће га постати свестан ни током свог последњег разговора с Матулићевим унуком, када ће говорити о „прошлости“, „потреби за праштањем“ и о „вредности истине“. Детаље и завршетак тог разговора читалац неће сазнати јер је сликар и наш приповедач, вуцибатина, заспао. А била је то последња прилика: недуго затим, унук Ивана Матулића окончаће свој живот скоком с планинске литице.

Од историје се, ето, не може побећи. Дошавши чак у Канаду, један српски писац, Јеврејин, наилази на једну њену снажну притоку, која води право у матицу. Један хрватски Канађанин, следећи исту притоку, безглаво се у матицу загњурује, да би из ње побегао тек када га је присвојила, упрљала, обележила тако да с тим неће моћи да се помири. Сусрет са српским Јеврејином, отеловљењем кривице коју је примио на своја плећа, катализоваће његову унутрашњу драму: клечање и грљење колена неће му помоћи да себи опрости, неће му повратити мир. Разоткривена историја отераће га у смрт.

И српски писац и унук хрватског глобтротера и усташе, нашавши се у Канади, односно вративши се тамо после балканске анабазе, имају могућност да барем покушају да се у *новом свету* утопе, изгубе, помешају, да искористе релативну *чистоту од историје* тог новог света. Залуд: прљава и злокобна наша историја доче-

пађе их се и тамо, и обузети их као зао дух оне Исусове свиње, натеравши једног од њих, чак, да исто тако скочи у смрт. Од историје релативно чисто окружење неће моћи да схвати њихову обузетост: канадски сликар, са свом својом сумануотом заинтересованошћу за Атијаса, неће разумети силу привлачења, условљену историјом, која овог савладава; нити ће приметити шта се збива у души Матулићевог унука, мада према њему има неупоредиво објективнији однос. *Оно што нам се догодило* другима је мало значајно и тешко разумљиво, а *нас* разједа и убија чак и кад се више не догађа, чак и кад је узело облик историје. Из ње може одсуствовати само онај ко у њој уопште није био. Ми не можемо.

Из стране критике

У трагању за речима

Наим Катан

Писац потписује уговор с издавачем. Његов рукопис зваће се *Кратка књига*. Он одлази у село, настањује се у кући једног пријатеља и почиње да пише. Купује свеске и танак, црни фломастер. Све је спремно. Описује кућу, потанко описује свој свакодневни живот, који се састоји из разговора са касирком у самоуслузи, са поштаром, суседом, и из телефонских позива његовог уредника. Шта ће писати? А пре свега, шта има да каже?

„Узмимо, на пример, моју *Кратку књигу*. Може се рећи, сасвим се слободно може рећи да је, на искуственом плану, поседујем у целини, да знам њен почетак, средину и крај, али да не могу да пронађем одговарајући одраз у речима, тако да најчешће узалудно пуним странице, будући да све време знам да оне, речи, не преносе моје искуство..."

Писац дозвољава да га забаве ствари које га окружују; његова пажња се расипа. Хоће ли на крају успети да се усредсреди? Хоће ли, за почетак, успети да се врати сам себи?

„...Уредник који је био спреман да прихвати чак и оно што је највише замерао свакој прози, поготово мојој, ту опседнутост собом наспрам целог света, огледало које је само жижа, без периферије, и које, апсурдно, уместо оштрине и тачности даје већу истрошеност, већу искривљеност од било ког кривог огледала... "

Он стоји у месту, не напредује, врти се укруг. Где је стварност, како разликовати конкретно од имагинарног?

„Ма колико свет био стваран, он је пре свега плод маште и, што више настојите да га представите стварним, он постаје све нестварнији."

Дани пролазе у припремама. Он записује наизглед неважне ситнице које су, међутим, једино што успева да ухвати од

стварности. Мора да употребљава речи, а управо ту се ова дилема јавља у свој својој тежини.

„Свака врата су улаз и излаз, као и свака реч; сваки текст казује две приче у исто време, и стога писац не може да буде сигуран коју од њих доиста пише, нити да ли увек пише исту, без обзира коју, или се креће од једне до друге, не знајући, или знајући, па ипак немоћан било шта да учини."

Пратимо аутора који оклева, силно се труди, али узалудно. Не примећујући то, стижемо до краја ове *Кратке књиге*, написане тако што приповеда о писању: то је ироничан и, коначно, дирљив поступак. Албахари не трага за системом, већ за средством којим би ухватио стварност, а тиме и смисао сваке књижевности. Изнад свега, он се труди да се сретне са самим собом. Полазећи од најмањих догађаја, он извештава о свом свакодневном животу, да би се на крају суочио не само са собом већ и са човеком уопште.

Издавач је шкрт на речима кад представља овог аутора: пише на српскохрватском, објавио је многобројне књиге, превођен је на многе језике, живи у Калгарију. То нам мало помаже да разрешимо мистерију која окружује овај роман.

Знамо да писац – наратор *Кратке књиге* борави у неком селу да би писао. Не помињу се ни земља, ни језик, нема назнаке културе којој припада. Сматрам, међутим, да се не ради о некаквом апстрактном универзализму. Томе у прилог, морам се позвати на једно лично искуство. Пре двадесетак година, добио сам позив са Градског универзитета у Њујорку да учествујем на једном међународном скупу сефардских књижевника. Било је ту писаца из Америке, Израела, Француске. Један је био из тадашње Југославије – био је то баш Давид Албахари.

Рођен после рата, истраживао је оно што је био управо открио: своје јеврејско, сефардско порекло. Сећам се његове изненађујуће, дирљиве и, у одређеном смислу, изузетне приче. Жао ми је што књига у којој је требало да се нађу сви наши текстови никад није објављена. Изненадио сам се сазнавши да Албахари данас живи у Калгарију.

Мени ово сећање разјашњава *Кратку књигу*. Пред нама није покушај да се нешто избегне или заборави. Разуме се, у средишту сваког покушаја писања налази се проблем ситуирања и изражавања. Тим пре ће се тај проблем осетити кад је реч о писцу који накнадно открива да наслеђује једну тешку прошлост, а живи у делу света којим господари оно што Амин Малуф назива „смртоносним идентитетима". Стога мислим да *Кратка књига* представља покушај да се порази насиље које нас окружује, тако што ће се у књижевности потражити средство да му измакнемо. Тиме што је крхка, што не нуди глобална решења која обично завршавају тоталитаризмом, ова књига нам, у крајњој линији, омогућава да доживимо аутора као човека који, свестан опасности које носи потчињавање, као и могућности да се пружи отпор, користећи се речима, успева да говору врати способност да захтева слободу.

[Naïm Kattan, „A la recherche de la parole", *Cahier livres, Le Devoir*, 7. март 1999]

Превео са француског
Иван Радосављевић

„Овде ћу остарити"

Норберт Чарни

Онима који су прочитали *Мамац*, објављен 1999, биће очигледна братска сличност наратора *Снежног човека* са оним из претходне књиге. *Снежни човек* је у Србији објављен 1995. године, а *Мамац* го-

дину дана касније. На француском је тај редослед обрнут, можда зато што је издавач сматрао да *Мамац* боље представља Албахаријеву приповедну уметност. *Снежни човек* би се такође могао читати и као први покушај тематизовања сусрета двеју култура које се међусобно не разумеју. Једни живе у географији, с осећајем бескрајности простора, а други у историји, са свешћу о границама, о њиховој крхкости и бесмислености. Све оно што разликује Европу од Америке наратор *Мамца* буквално ишчитава из шоље кафе: наспрам бљутаве кафе каква се често служи у Сједињеним Државама или у Канади стоји турска кафа са својом прошлошћу и будућношћу, са густином која подсећа на густину насељености народâ који се сусрећу и сукобљавају.

Речи, камење које се котрља

Наратор *Снежног човека* не стиже да прозбори, јер његов главни саговорник у роману, професор политичких наука, говори надугачко и нашироко. Ако глупост почива у доношењу закључака, како рече Флобер, онда је овде изванредно представљена. Тај професор, који говори у поређењима и у свим ситуацијама налази метафоре, отеловљује лажну сложеност интелектуалног света. Наспрам њега, наратор изгледа јадан, немоћан, сасвим неспособан да му одговори или се успротиви. Осећа да се налази у неком другом свету. Један од показатеља немира који га прожима јесте и та скоро патолошка потреба за соком од поморанџе. Осећа се отуђеним од свих и од свега. Дошавши ту да пише, јер он је пре свега писац, суочава се са задацима које не може да испуни: треба да се среће са студентима (незаинтересованим и дремљивим), да представља књижевност своје земље, да дискутује на конференцијама – да чини све оно што не подноси а мора да би задовољио услове своје стипендије. Ректор се труди да га умири: „Дошли сте овамо да пишете [...] и све ћемо учинити да вас ништа у томе не омете, понајмање успомене", али га тиме потпуно збуњује. Обузима га некакав немир, повезан с овим речима: „Дошао сам [...] зато што је простор почео да нестаје, зато што више нисам могао да се сетим како се зовем, зато што сам говорио само у кратким реченицама, са све мањим бројем речи. Не [...] дошао сам зато што језик није више ништа значио, јер се просипао као брашно у млину, што га, заправо, више није било. Када сви говоре, речи су само камење које се котрља, шљунак у води."

Као да хоће да побегне с тог универзитета који презире, углавном се окупира сасвим простим стварима, сређује ормане, размешта се по кући коју је добио на коришћење док ту борави. А више од свега – проматра. Албахаријев текст инсистира на детаљима. У игри понављањима, у том једном пасусу дугачком 120 страница, једна фраза се изнова јавља: „Овде ћу остарити", а у текст се истовремено уводи и игра варијацијама, запажањем променâ бојâ на једном плакату; „Бог је у детаљима", пише црвеном бојом, с белом тачком на крају, или са црном. Албахаријев текст приказује све оно што наше свикнуте очи више не примећују, а тиме се открива читав свет. Исто је и с децом која пролазе улицом, испред странчевог прозора: једно колено, једна хаљина довољни су за причу о читавом свету. Оно што странца најпре карактерише јесте поглед, перцепција свог окружења, управо кад оно није *његово*. Орман који открива у подруму из темеља ће променити живот јунака – приповедача. Ту ће наћи карте свих формата, које приказују области широм света. Он их качи по кући, гледа их, оне му говоре о свету који је познавао, у ком је географија нешто постојано, а река спаја и раздваја људе, народе.

Хаос или дуга

Мада нећемо сазнати како се то место зове, јавља се слика старог моста у Мостару. Албахари скоро уопште не користи личне именице, осим „Илирије“ или „Панонијe“, које подсећају на ону југословенску утопију о којој говори амерички професор. Препознају се лудост и патња, туга због једне пропале ствари. У једној од својих говоранција, професор политичких наука каже како носталгија убија: „Када би кукуруз био носталгичан, никада не би родио клип богат зрневљем.“ Али, може ли човек постати кукурузни клип?

Карте које јунак качи по зидовима углавном приказују оне делове света у којима владају раздори и сукоби. Све то сачињава људску историју, која изгледа толико удаљена од те мирне Америке, „измишљене земље“, у којој једна секретарица каже: „Ми живимо у празнини.“ Научник и писац тумаче те карте на различите начине. Онај први у њима види само хаос и духове, а други у карти Балкана види дугу којој не успева да одреди исправан след боја. Пада ноћ: „Устао сам; било ми је потребно више светла да бих разазнао тачкасте границе неких земаља. За разлику од историје, географију сам волео, иако нисам никада успео у потпуности да је схватим. Географија је била стање, краћи или дужи тренутак добитка; историја је била дијагноза, ноћ.“

Онда стиже снег, који прво прекрива једно брдашце, налик на она која је напустио, у његовом делу Европе, а затим затрпава читав крајолик и човек се у њега утапа, заборавља свој облик, јурећи за зецом ког је за тренутак угледао пред кућом, па на улици, па на суседном травњаку. Све се помрачује, распада, а последње странице романа, писане изненађујуће поетским језиком, овом роману додају *патос*, осећање усамљености, једну нову перспективу. Месец осветљава град, и човека испруженог у белини, са зецом поред њега, претвореног у снежног човека.

[Norbert Czarny, „Ici, je vieillirai“, *La quinzaine litteraire*, 16–31. јануар 2004]

Превео са француског
Иван Радосављевић

Спорије од истине

Ханс Петер Куниш

„У свет“, али пре свега даље од речи. На то се одлучивао читавог лета. Ипак, аеродром канадског града у који је писац из екс-Југославије управо стигао, и сам је „само скуп реченица“. На таблама се дају упутства, саопштавају забране. Али „речи су, уосталом, увек спорије од истине“, „да није било свих тих реченица, одавно бих се срушио“.

Снежни човек, танак, као новела интензивно написан роман о егзилу четрдесетдеветогодишњег српско-јеврејског писца Давида Албахарија, приповеда патетично, али веома тачно о пометњи коју једно невољно искуство туђине представља чак и на крају столећа туризма: „Дошао сам, помислио сам, зато што је простор почео да нестаје, зато што више нисам могао да се сетим како се зовем, зато што сам говорио само у кратким реченицама, са све мањим бројем речи.“ Али тек што је привилеговани егзилант прекорачио праг куће коју му је доделио канадски универзитет на коме је требало да говори о својој домовини која се претварала у пару, нестало му је храбрости: „Овде нећу моћи да живим.“ „Овде ћу остарити“, помислио је само мало касније. Али град у коме ће остати следећих месеци, није постао удобнији: „Никоме нећу моћи да кажем да га мрзим.“

Агресивна меланхолија

Управо агресивни удео несигурне пишчеве меланхолије представља његово привремено избављење. С њом он даје себи и новој околини оне контуре које је за њега изгубила земља његовог порекла. Мржња према једном професору обухвата и универзитет, јер такозвани образовни систем носе људи који му непрестано понављају да увек знају како да му помогну: „'Дошли сте овамо да пишете', каже један високи службеник, 'и све ћемо учинити да Вас ништа у томе не омете, понајмање успомене.' Нисам могао да се сетим ниједне успомене."

Ја-приповедач брани се од удобног колонизовања своје прошлости и супротставља му пројекат сопственог, незаштићеног исказа: „Свака моја реченица, помислио сам, требало би да буде изречена у првом лицу, без обзира што је у некој књизи записано да је 'ја' најбоља маска, да 'ја', помислио сам, не постоји". Писац се тврдоглаво држи парадокса да су „ја" и „субјекат" за њега мртви. Али упркос томе, само повратак на „сопствено искуство" пружа наде за разумевање сопственог живота.

Најдосаднији је један професор политичких наука, који увек има спремних неколико лукавих реченица о екс-Југоолавији, коју назива „неуспешним експериментом" који је углавном производио „неуспешне људе", који природно ништа не би могли да учине, при чему је занимљиво да је у тој области постојала „успешна култура". „Можда није требало да се онесвестим, помислио сам, можда је требало да га распалим винском флашом по челу."

Ипак, позиција Ја стечена из одбране од брбљивца који уопштава, остаје тегобна. Професор политичких наука предаје приповедачу, уз узбуђене речи, једну не баш спектакуларну књигу. Али управо тај историјски атлас Средње и Источне Европе смеје се зловољној охолости поносног приповедачког Ја. Писац изненада пред картама спознаје да је већ дуго живео на рубу „историјске клоаке", са границама које су већ вековима померане ратовима, границама којима је испоручен *сваки* појединац. Али када би имали право уопштавачи који о индивидууму говоре само као о марионети, онда мржња према њима више не би имала смисла... „'Све сам изгубио', рекао сам, али речи више нису прскале." Једном доживљени потрес не може се појачати. Консеквентно, свакодневним језиком, којим увек изнова ствара изненађујуће слике, Давид Албахари описује постепено ослобађање егзилантског Ја, које се ускоро више не плаши да ће се срушити, већ се „као врећа" срозава на столицу. Као Клаудина из *Довршења љубави* Роберта Музила, фигура губи сваку контролу, пузи и „батрга се" као беспомоћно дете по тлу.

Албахарију полази за руком да оствари упечатљиве, све неугодније слике почетног лудила тог јеврејско-српског Ленца. У прозору писац види једне ноћи зеца и одлучује да га следи напољу у снегу. Животиња му стално измиче, али он доспева до једног брежуљка, са кога види само још светла града.

Попут ситних животиња

Светла се изненада гасе: „Подигао сам лице према небу, и пахуље су насрнуле на њега, хитре попут ситних животиња... Мрак се скупљао око мене, с поверењем, као да је поново пронашао свој дом... Отворио сам уста, и снег је нагрнуо у последњу празнину, облепио језик и непце, попунио образе, склизнуо низ грло."

Идентитет се губи. Настаје усамљени снежни човек. И тешко озбиљни текст суверено се окончава у безданом хумору: „када се, мало касније, зец обазриво примакао ониском снежном обличју и гурнуо њушку међу слепљене пахуље, нико му није ништа рекао. После је снег престао

да пада, и на небу се, као што је ред, појавио месец."

[*Sächsen Zeitung,* 10. децембар 1997]

Превео са немачког
Саша Радојчић

Кристоф Бартман

Калгари, Канада. Један писац из екс-Југославије је као *writer in residence* залутао на месни универзитет. Очекивања домаћина држала су се у оквирима: три књижевне вечери на програму, поред тога једно предавање о национализму, један разговор о модерној књижевности, једна дискусија о поетици кратке приче, сусрет са учесницима курса за креативно писање, обилазак неколико школа. Кампус је у исти мах педагошка провинција и песнички санаторијум. Писац, објашњено му је, могао би ту и тамо бити замољен да „нешто каже" – наравно о „догађајима" у Југославији. Са друге стране, од госта се не би могло превише захтевати. „Дошли сте овамо да пишете", поздравио га је добронамерни декан, „и све ћемо учинити да Вас ништа у томе не омете, понајмање успомене." „Не знам", била је реакција писца, „на које успомене је мислио. Нисам могао да се сетим ниједне успомене." Онда би се најрадије исповедио, затворио се у фрижидер, и поново би изашао тек када се све заврши.

Умор, губитак језика, празнина, тако се може означити душевно расположење ја-приповедача. Све ствари око њега се преображавају, како је једном речено, у речи „превареност", „клопка" и „губитак". Стварност изгледа као избрисана и, када не би постојало неколико елемената реалности који се понављају, као снег, сок од наранџе и девојка на прозору суседне куће, филм тог романа би остао такорећи неосветљен. При том, управо записивање малих поетичких откривења треба да донесе писцу ослобођење од јада. Али већином му између тога долазе стари, терети свести који парализу.

Снежни човек је књига о пропасти, приметио је Давид Албахари у једној нотици. Не о његовој пропасти као писца, него о огрешењу о сопствена начела. Он је, упркос свом већ потврђеном неповерењу према речима, поново написао књигу, и сада је и сам, иако се гнуша историје у роману, написао један роман „о историји". Иако је „историја", дакле, југословенска катастрофа, поменута једва једном реченицом, она је присутна између редова: као чињеница која свуда влада, кроз коју пишчев бег од света и ускраћеност комуникације добија свој историјски индекс. Паралеле са Албахаријевом биографијом не могу се превидети. У једној примедби, аутор рођен 1948. у српској Пећи захваљује Универзитету у Калгарију и његовом програму за даровите писце за то што му је омогућио несметан рад на роману. Албахари је 1994. заувек напустио Југославију, где је неко време обављао функцију председника Савеза јеврејских општина и од тада живи у Канади. Његов роман протоколише распад реалности једног интелектуалца, који се изгубио између Истока и Запада.

Оно што пре свега пада у очи код тог карактера који осцилира између гордости и клонућа, резигнације и мржње, јесте следеће: он не жели ништа да зна о свету, ни о свету свог порекла, ни о новом свету у коме ипак, како стално говори себи, „хоће да остари". Једина жеља коју упућује свом домаћину, јесте жеља за довољно сока од наранџе. Место једва да познаје и све што га очекује на високој школи, програмирана „бујица речи", за њега је мучно. Отеловљење академског ужаса је један професор политичких наука, који му за ручком објашњава да је Југославија била „неуспешни експеримент" који баш ништа није могао да пружи. Другом приликом професор му предаје исто-

ријски атлас Средње и Источне Европе, који писац касније ноћу проучава. У подруму куће у којој живи он открива још историјских карата, које ставља на зидове своје дневне собе – као да хоће да у накнадном склапању граница и територија, ратова и закључивања мира потврди чињеницу да његове земље и историје, а тиме и њега самог, ипак има. Атлас га учи „једноставној истини“: „Живео сам на рубу недовршеног историјског вртлога, на ободу историјске клоаке.“

Снежни човек је противречна, тескобна књига: депресивна и виртуозна, затворена и речита. То што Албахари губитак језика своје ја-фигуре језички сасвим снажно поставља на сцену спада у парадоксе овог романа, баш као и чињеница да писац на крају преживљава сопствену смрт у снегу. Тек што је за трагом неког зеца отетурао напоље у снег и на брдо над градом, да би се тамо смрзнуо као снежни човек, његов глас је поново ту, да би окончао роман лапидарном реченицом: „После је снег престао да пада, и на небу се, као што је ред, појавио месец.“

[Емитовано на радију]

Превео са немачког
Саша Радојчић

Страх и претња, смрт и остварење

Маркус Бунди

Албахарију се посрећило једно мало мајсторско дело. Он ствара велике лукове између прошлости и садашњости и показује поље напетости између америчког и европског мишљења. Али невидљиво гравитационо поље овог романа јесте могућност самог приповедања: „'Не треба да се љутиш,' рекла је мајка, 'и ја сам, кад сам била млада, веровала да се свет може описати, али онда су се одиграли догађаји који измичу сваком описивању, и више не могу да верујем у то.'“

Читалац све више и више сазнаје о животу мајке, те „тврде босанске главе“, како је од миља назива ја-приповедач. Како се као млада жена због свог првог мужа конвертовала у јеврејство, а затим се борила да буде прихваћена у његовом културном кругу. „Топови су већ пуцали, Хитлер је грицкао парчиће Европе, а мајка је постајала Јеврејка да би, како је једном рекла, истерала ствари на чистину.“ Култура и религија су њеног мужа ускоро одвеле у усташки логор из кога се није вратио. Мајка се поново удала убрзо после Другог светског рата. Њен други муж, отац ја-приповедача, исто тако није из рата изашао нетакнут. Син зна да се смрт већ пре једне деценије „прикачила“ за његовог оца, онда када се „нашао иза ограде од бодљикаве жице у немачком логору за заробљене официре“.

Свест о историји

Ја-приповедач, коме Албахари можда превише допушта да кокетира с тим да не може да пише, у Канади има само једног партнера за разговор: писца Доналда. Њему прича о својој историји, с њим се нагиње над картом Европе, њега пита за савет. Доналд додуше зна много тога о писању „*stories*“, али историјске везе му потпуно измичу: „На северноамеричком континенту нико заправо и није знао шта је историја, а није их то ни занимало, сада, на крају двадесетог века, када је почињала будућност.“

Албахари је написао свој роман пре 11. септембра 2001, иначе управо цитирана реченица не би остала у књизи. Али она може да представља даљу индицију за то колики је био и колики је још увек шок Американаца због тог терористичког удара. Америку је сустигла историја. Али

Мамац не поседује само зато изненађујућу бризантност и актуелност, нити зато што се немачки превод тек сада појављује. Судбина ја-приповедача (као и судбина аутора) стоји у знаку Милошевићевог режима, дакле, оног човека коме ових дана почиње процес у Хагу.

Милошевићево име се не налази у књизи, за приповедача нису у питању докази кривице, па ипак он зна: „Ако се за некога може рећи да је умро у правом тренутку ... онда се то може рећи за њу (мисли се на мајку), јер је преминула пре него што је историја, за коју је мислила да је неповратно окончана, поново оживела у пуном сјају." Са мајчином смрћу ја-приповедач је такорећи изгубио своју домовину, кухиња лети није више хладна, зими није топла, убрзо потом је напустио своје место преводиоца, но не зато што више није могао да издржи лажи: „Отишао сам зато што више нисам могао да подносим притисак истине."

Живот у понављању

Најзад, Давид Албахари није написао филозофску књигу, још мање теоријско-дијалектичку, напротив; велике речи и појмови, као што су истина и слобода, тару се о реалан свет. У мајчиним освртима разобличавају се идеали, срећа се показује управо у навици, и за једну жену која је у младим годинама морала да прескаче мртваце, живот између резигнације и фатализма не нуди више никакве преображаје, већ у најбољем случају понављање. Случај не постоји: „Нешто се десило, сматрала је она, или није, све остало било је неважно, поготово погодбене реченице. Стално помишљам како се подсмевала онима који су живот замишљали као мањи или већи избор могућности, условљен претходним низом могућности. Довољно је сулудо што купујем лоз, имала је обичај да каже, таман посла да замишљам шта би било када бих добила."

Пред оним што се остварује, повинујући се неком детерминизму или не, за приповедача постоји пре свега једно: страх – „страх је претња остварења, могућност да се нешто деси". Мајчина историја, судбина породице чији је део – чини се – растерује сваку оптимистичку мисао. Тежња ка слободи, која најчешће може да се постигне у ограничавању слободе других, за њега је – због много мртвих – више него сумњива. „Помислио сам како ћу отићи негде где моја смрт неће никога озледити, где ће свако остати цео." При том он носи у себи жељу коју је имала већ његова мајка, да може једноставно да живи живот. „На само један начин може да се чека, ... а то је да се не чека."

Књига испуњена скепсом, паметно и поетично написана, у којој ту и тамо зазвуче саркастични тонови, али никада не диже ларму. Књига која зна да не приповеда никакву лепу историју, а ипак је пуна живота и хумора. *Мамац*, роман који су на немачки одлично превели Мирјана и Клаус Витман, без сумње припада малобројним књигама које не да се не смеју – него се морају читати без Ако и Али.

[*Solothurnen Zeitung*, 16. јануар 2002]

Превео са немачког
Саша Радојчић

Увежбавање над безданом

Андреас Брајтенштајн

Прича се да је *Снежни човек*, последњи Албахаријев роман објављен на немачком, у више примерака подељен критичарима него што га је продато по књижарама. Бројним симболичким смртима од којих је већ умро српски писац у егзилу Давид Албахари, придружује се, дакле, и ова. Само, зашто? Да ли је посреди широки губитак интересовања за источно-

европску књижевност уопште и посебно за српску? Да ли је реч о презасићености тежином историје или нерасположењу према балканској драми, која једноставно неће да се оконча? Без сумње, Давид Албахари спада међу значајне српске приповедаче своје генерације. Зато нас радује што се, након *Zsolnayia,* поново један познати издавач, *Eichborn*, прихватио овог аутора. Ко зна није ли сада дошао његов час.

Давид Албахари сигурно није писац кога препоручујемо на исти начин као што препоручујемо друге. Онај ко зазире од радикалног самоиспитивања, требало би да се клони његових књига. Његова уметност тако лако обузима читаоца, тако одлучно га води на стрму стазу – онамо где се смисао топи и показује стид егзистенције. Оно што се троши, осипа и на крају имплодира јесте кућа историје, домовине, језика, кућа Ја. Близу је памети да се корени тог песимизма потраже у биографији. Албахари је морао да доживи да се са распадом Југославије поново покрене онај жрвањ за месо коме су само за длаку умакли његови родитељи. Очајање га је најпре навело на пружање помоћи (1992. учествовао је у извлачењу Јевреја из Сарајева), а затим на бег. Године 1994. окренуо је леђа грађанском рату да би у Канади нашао слободу. Али она је више личила на слободни пад.

Ингениозни план приповедања

Откако је ухватио пут под ноге, Давид Албахари је стално изнова у искушењу да пише. *Мамац*, роман из 1996. који се сада појављује у изврсном преводу, описује апоретички покушај једног писца у егзилу да кроз ужасе сећања пронађе милост заборава. При том је мисао која носи ја-приповедање, и у исти мах најфиније подстиче његову психологију, ингениозна у својој једноставности. Јунак случајно наилази међу својим стварима на старе тонске снимке на којима мртва мајка приповеда свој живот. Он ју је сам навео, само дан после очеве смрти, да остави сведочанство – из панике незнања, али и, како сада примећује, из „незасите себичности“. Оно што је искусио био је тријумф могућег над стварним, неоформљеног над деформисаним, говора над ћутањем. Сад, пошто је и њега стигла историја и осакатила му живот, он у својим мислима спознаје хибрис посмрчета и интелектуалца: да је појединцу једноставно дато да слободно уобличи постојање.

Али прилике нису биле такве. Роман Давида Албахарија то показује из илузионистичке перспективе сежући у прошлост све до пропасти аустроугарске монархије, што га чини документом историје времена. Мајчин извештај је утолико дирљивији, што јој упркос свем јаду мржња остаје страна – јер тек она би била признање властитог пада. Отуда јој је од трагања за кривцима важније да означи жртве. Откако је мајка одлучила (1938!) да за љубав своме мужу пређе у јеврејство, њена повест је била читав низ катастрофа: ту је био бег из Загреба пред усташким фашистима, ту убиство мужа у логору, ту преживљавање у српској провинцији са децом која су касније страдала као жртве у једној железничкој несрећи. После рата уследио је брак с човеком који је оронуо од ужаса холокауста. Он ће постати отац нашег писца.

Док говори, мајка запиње од јада. Она је у свему учествовала из највеће близине: „Све се у њу уливало, свака недаћа и сваки неуспех, свако трпљење и свако страдање.“ И када се исповедала пред микрофоном, њено откривање је задржало нешто скривено. Тако писац мора да докучи из писама да сопствену егзистенцију дугује њеном одбијању, у складу са очајничком жељом њеног првог мужа, да децу ни у ком случају не васпитава као Јевреје: „Мој живот је одједном постао

одговор на живот човека кога никада нисам видео; постојао сам да би он, упркос тешко појмљивој идеји о свеопштем потирању, могао да настави да постоји."

Као што у делима његовог земљака Данила Киша васкрсава отац, тако код Давида Албахарија у духу *Енциклопедије мртвих* васкрсава мајка. Тонски запис чини је на иреалан начин присутном у њеном говору и одговору, њеном гласу и телесности, а у исти мах њена личност указује се перспективно преломљена у сећању и рефлексији протагонисте. Скоро непрегледно је оно што јој се приписује, од вицева преко укочености до доброте. И ту су још и оне њене реченице које као нож расецају лавиринтску стварност: „Свака вера је добра, говорила је, али онај ко не уме да ћути не може да се нада да ће у речима наћи утеху." И син ће као и његова мајка покушати да у парадоксима укине сопствени губитак места и језика.

Детаљи се тек уз много отпора склапају у целину, па ипак управо истрајност на преломима допушта да се укаже женски портрет надмоћне снаге и заносне поезије. Опроштај од „мајчине земље" (*Mutterland*, наслов под којим је *Мамац* објављен на немачком, *прим. прев.*), то је и губитак једне женскости хтонске врсте, која своју моћ не спроводи спектакуларно, али зато није мање делотворна: Мајка је „све нас читала као књигу… Одлазили смо тада у кухињу, која је била њено царство… седали на тврде столице или хоклице, и ћутали, чекали да нам каже оно што нам је измицало." Управо тај трећи смисао је оно што јој је у оловном добу Титовог комунизма било сумњиво у миру. Само по површини су будућност коју је сликала пропаганда и прописана једнакост прекривале моћ сећања и разлике. Рат је само одложен и, када се историја 1990. латила да надокнади пропуштено, мајка је пожурила да умре да не би још једном истрпела круг насиља.

Завршетак траке прате пиштање и звиждук – као да постоји нека „пригушена побуна материјала" против мајчиног трагања за домом. У усамљености ноћног преслушавања, у анонимности своје кућице у предграђу, писац се, надвладан болом, окреће себи самоме. Не само што ишчезава нешто од онога на чему је желео да наново изгради идентитет, већ одлази и језик и тиме излаз који пружа уметност. Дубока је иронија, када Албахари у лику случајног познаника Доналда свом очајнику придружује писца коме се књижевност превасходно указује као питање технике. Албахари је довољно виспрен да Доналда не представи једноставно као пародију на *creative writing*, него као рефлексивног представника Новог света, коме су страни европска склоност ка (уметничкој) метафизици, филозофији историје и отпор према делању. Сукоб естетика и погледа на свет који њих двојица воде у једном ресторану у центру града подједнако је суптилан и супстанцијалан. Он оно поетичко у току сећања стално враћа на поетолошко, а унутрашњи монолог на оно дијалошко. Тако је мајчина књига у исти мах Доналдова књига: медитација о бићу и времену, пуноћи и празнини, домовини и егзилу, Западу и Истоку, Северу и Југу. Писац Доналд може да се згража, то је друга могућност, чак нужност – издаја која му је намењена.

Истина страдања

Роман Давида Албахарија окончава се без катарзе, писац коначно подлеже лудилу. Стигао га је ужас коме је веровао да је умакао. Међу временима и местима изгубио је себе, извесност нуди једино бол. Изгнанство је „друго име за истину", али та истина, мора да искуси јунак, испуњава се у страдању. И то је понављање: „Твој отац је увек говорио", каже мајка, „да се у свет не улази, да се из света може само изаћи." Па ипак је оно што

протагонисти остаје фантазма – са „мајчином земљом“ постало стварност: епитаф блиставе негативности, ужасне лепоте и бруталне интимности. Овде јунак мртвима враћа оно што је од живих научио о љубави. Срећан је читалац који тај чин може да запечати.

[*Neue Zürcher Zeitung*, 28. март 2002]

Превео са немачког
Саша Радојчић

Пакет-аранжман

Жан-Батист Аранг

Ништа што смо прочитали не може да нас заштити од нечега што ћемо тек читати. Колико год да читамо, нећемо постати имуни на књигу над књигама, којој смо се надали, а нисмо је очекивали; нема вакцине против онога што књижевност јесте, довољно је да своју навику хранимо књигама на које наилазимо, да узимамо текстове као што пијемо вино, жељни добре бербе, да тренутак читања задржимо нетакнутим, у оку, у осећају прста којим окрећемо странице. Да се надмудрујемо с тим свакодневним књигама. Једног дана нека књига вас разбије, прикује вас за под, остави вас без речи, да то не можете ни да кажете. А то се овде, ипак, мора рећи, иако би боље било да ћутимо, него да објашњењима кваримо чудо књиге; чуда се не објашњавају, њима се надамо, она се дешавају.

Дакле, ево *Геца и Мајера* Давида Албахарија. Имамо поверења, Албахари је један од најблажих, најдискретнијих људи које смо имали прилике да упознамо, има томе већ три године, у Калгарију, на каменитим падинама канадског запада, где живи од 1994. године (како пише *Liberation* од 3. јуна 1999); прочитали смо све његове књиге које су нам биле доступне на свим језицима које познајемо. Дивили смо се начину на који пише, захтевности његових текстова, његовој инвентивности, скромности с којом нам дозвољава да верујемо да говори о другима, док заправо себе разголићује, његовом смислу за хумор и оној наивно песимистичкој кокетности с којом се назива „постмодерним писцем“: „За једног постмодерног писца, свет је написани текст чије одломке треба разоткрити. Све је питање форме, а читалац је партнер од ког имамо право да очекујемо да се потруди. [...] Али ја немам илузија, ми употребљавамо језик, који је ограничен, да опишемо бескрајну стварност, не можемо очекивати да се читалац у томе пронађе, можемо само наставити да пишемо.“ О њему знамо да је Србин, рођен на Косову 1948, да је Јеврејин, јер је његова мајка десет година раније прихватила ту веру из љубави према једном човеку; чак и рабин који ју је преобратио саветовао јој је да то не чини, јер 1938. године јеврејске прилике нису биле баш најсјајније.

Ова књига говори о три године и о пет хиљада београдских Јевреја који су, у групама од по сто људи, угушени угљен-моноксидом у специјалном камиону марке *саурер*, који је саобраћао између логора на Сајмишту и масовне гробнице у Јајинцима. Говорили би им да ће их транспортовати у бољи логор, у Румунији или у Пољској, а помоћу једног оригинално конструисаног система издувни гасови *саурера* преусмеравани су у херметички затворену комору товарног дела, и за тридесет пет минута путници су умирали од гушења. То су историјске чињенице. Гец и Мајер су возили тај камион.

Или, тачније, кад би Гец, или Мајер, возио камион, Мајер, или Гец, излазио би чим камион изађе из града, сагнуо би се да испод возила преусмери издувне гасове тако да постану смртоносни. Ни један једини пут у књизи нећемо наићи на

Геца без Мајера, нити на Мајера без Геца. Ни један једини гест, ниједна реч, ниједна мисао по којима би се ова двојица међусобно разликовали не мењају суштину: увек је можда један, а можда и други. На 113. страни *Мамца* Албахари пише: „... јеврејска заједница не верује у именовање криваца, већ у именовање жртава." *Гец и Мајер*, почевши од самог наслова, јесте књига која указује на кривце. То није лако.

Наратор је професор српскохрватског језика, Јеврејин, живи у Веограду и одлучује да састави генеалошко стабло своје породице; то дрво је болешљиво, пусто, орезано у годинама од 1940. до 1942; то дрво указује на жртве. Професор, нежења, опседнут овим послом, преврће небо и земљу, небо у које нарочито не верује и према којем се односи с топлом иронијом, и земљу која је пре њега већ злокобно преровaна масовним гробницама; он претреса архиве трагајући за неким плодом који би могао да окачи на своје слабашно дрво. Наилази на имена Геца и Мајера и жели да им подари лица, а завршава тако што их имагинира, даје људски облик њиховој смиреној нељудскости, инкарнира их, даје им живот, породицу, детињство, чак – у једној лепој, лудој сањарији – с њима разговара, слуша их, пије с њима, али никад, баш никад не успева да каже ко је Гец, а ко Мајер. А та приповедачева неспособност да раздвоји два имена без лица, тај књижевни поступак (књига би исто тако могла да се зове и *Гец или Мајер*) јесте заразан, читаоцу је забаван, због чега се осећа и кривим; он чита „Гец и Мајер" као да пише „ви и ја", а тим једноставним прелазом у покушај да се означе кривци увлачи се једна универзалнија кривица.

Професор истражује, досађује чак и онима који му дају одговоре, успева да с манијакалном прецизношћу реконструише вожње Геца и Мајера, као и разлоге који су условили један такав подухват; он разоткрива лудило које је на делу при усавршавању средстава која служе сврси коју нико не доводи у питање, сваки опис је истовремено мучан и забаван, хумор и смрт се боре око апсурда. Нећемо цитирати ниједну реченицу, ниједну анегдоту из ове књиге, јер би изгледале као рибе ван воде, док је у књизи важан управо ток, тај пасус дугачак 140 страна, без иједне белине на којој би се читалац могао одморити. Мењају се ритам и време – ратно време и данашњица се стапају и мешају као филмски кадрови који се претапају; то је тамна и дубока вода у опасним теснацима, а благи, спори меандри носе исту ту воду са снагом сумње. Албахари нам каже: „Волим књиге написане у једном пасусу [...] јер што дубље залазите, све мање имате право да прекинете, читалац мора да прихвати ту игру, то није игра већ нека врста читања на дах, волим кад су странице црне, кад можете књигу да отворите на било ком месту и да вам изгледа попуњено, пуна до врха." Немогуће је задржати дах у камиону који вози Гец, или Мајер, а пре него што окретањем страница дођемо до краја књиге, до једне беле странице преплављене бруталном светлошћу отворених временских врата, непосредно пре него што ухватимо дах, стари професор води своје ђаке да аутобусом пређу руту коју су Гец и Мајер прелазили у *сауреру*, приповеда им читаву ту причу, возач звиждуће, ваздух се разређује, а грла се стежу. За понедељак, у чистој свесци, морају написати домаћи задатак. Задатак сећања.

[Jean-Baptiste Harang, „Voyage organisé", *Liberation*, 23. мај 2002]

Превео са францусског
Иван Радосављевић

Сећања на убиство

Патрик Ренгер

> „Размисли да ли је ово човек / Који ради у блату / Који се бије за корицу хлеба / Који умире због једног да или не.
> Размисли да ли је ово жена, / Без косе и без имена / Без снаге да даље памти, / Очију празних и утробе хладне / Као жаба зими."
>
> Из песме Прима Левија „Да ли је ово човек"

Левијева песма послужила је као увод у његову књигу *Да ли је ово човек*, у којој је препричао своја сећања на Аушвиц, сећања која су га прогањала до краја живота. Живео је у страху да ће и он и свет на то заборавити. Неколико деценија касније, делимично и зато што је осећао да ово сећање бледи, починио је самоубиство.

Корисно је имати ово на уму у погледу романа *Гец и Мајер* Давида Албахарија, јер и он је сећање на холокауст, мада фикционално. Испричана у једном дугом, продуженом параграфу који прича неименовани приповедач, ова мајсторска проза је покушај да се обнове сећања – сећања на приповедачеву изгубљену породицу, коју су побили СС-овци, и измишљена сећања два СС војника, Геца и Мајера, који долазе у Београд 1942. да одиграју своју улогу у Коначном решењу.

Сећање, као што је мудро истакао Валтер Бенјамин, „није инструмент за истраживање прошлости, него њено позориште". А Гец и Мајер су мало театрални. Има нешто у њима као код Розенкранца и Гилденстерна. Замењиви су један са другим, барем у нараторовим замислима, пошто он нема материјалне доказе о њима, а њихов овлашни приступ ономе што сматрају пуким послом може се сумирати Гилденстерновим речима: „Обојица слушамо, / И овде се предајемо, са наклоном пуним / Да ставимо службу своју вама пред ноге, / Да нам заповедате."

Како се приповедач бори да у машти оживи изгубљену породицу, као и живот Геца и Мајера, његов сопствени почиње да се растаче. Његова опсесија трује му живот, а његов посао професора испреплиће се са пројектом успомена. На крају води одељење аутобусом симулирајући путовање Јевреја који су одведени из привременог логора, надреално смештеног на Београдском сајмишту.

Гец и Мајер је роман са више слојева значења и могућности и обузет прошлошћу, која постаје опипљива у садашњости. Можда и није случајност што је приповедач рођен 1939. и тек напунио 50, чиме се прича смешта у време тик пре него што су се Србија и остатак Југославије опет утопили у зверска дела људи.

Албахари, који је напустио ратом разорену земљу и отишао у Канаду 1994, осетљив је али и немилосрдан док поново ствара убиствене камионске туре. Он шокира али не одбија, и неизбежно увлачи читаоца у патос и трагедију текућих догађаја. Приповедач се јавља као хуман појединац, постепено се губећи у сопственим замислима и крећући се ка сопственом уништењу. Али највећи део *Геца и Мајера* обухвата стварање насловних ликова. Не знајући ништа о њима, приповедач их измишља до савршенства; о ономе који се игра са јеврејском децом пре вожње у смрт, о ономе коме чизме не одговарају, о њиховој узајамној љубави и дивљењу према дивном камиону и техничким новотаријама које примењује. Потпуно су стварни и уверљиви у својој обичности, површном поносу и посвећености свом гадном послу. Штавише, можете чак да осетите и одређену наклоност према њима, све док се не сетите ко су и шта раде. Савршено би се уклопили у величанствену песму Паула Целана *Фуга смрти*, као отеловљење стиха: „Смрт је мајстор из Немачке његове очи су плаве."

На једном месту, приповедач замишља њихово слободно време: „Мајер, или Гец, више је волео да спава у слободном времену, и никада се није жалио да га снови узнемиравају. То се не би могло рећи за Геца, или Мајера, који се ноћу често будио, каткад уз гласну дреку, па је и излазио у шетњу да би удахнуо свеж ваздух. Сумњам да је у томе неку улогу играла његова савест, и склон сам да све припишем лошем варењу."

Чудесна је лакоћа са којом Албахари о њима пише. Има и живе евокације моћи, а некада и баналности, зла и његових деструктивних последица. Сви аутори које сам цитирао у овом приказу били су жртве нациста; Бенјамин је нестао у нацистичкој машини за убијање 1945, а Леви и Целан (најбољи песник немачког језика у XX веку) убили су се деценијама касније, још увек демонски опседнути прошлошћу, као и Албахаријев приповедач.

Писати о улози у холокаусту на начин који одржава стварност ужаса, а опет постићи и известан ћудљиви хумор, значи ходати по веома танкој линији. Албахари то чини мајсторски, никада не застрањујући у мелодраму или јефтине трикове, и држећи настрани хумор и језу у савршеној равнотежи. У овоме му је дивно помогао течни превод Елен Илајас-Бурсаћ. Општи утисак је дезоријентишући, узнемирујући и срцепарајући.

[*The Globe and Mail*, 8. мај 2004]

Превео са сенглеског
Сергеј Мацура

Речи су нешто друго

Чарлс Симић

> Изгледа да научимо нешто о уметности када искусимо шта треба да означава реч самоћа.
>
> *Морис Бланшо*

Тврдња коју често износе западни интелектуалци да најгори политички системи дају најбољу књижевност није ништа више од пустих снова. Источна Европа и Русија имале су великих писаца, али су они били и остали усамљене херојске фигуре и изузетак од правила. Велика већина писаца ради оно што је безбедно и што се од њих очекује. Ситничаре око званичне верзије стварности са мање или више умећа, а неки од њих чак и са примесама генијалности. То опортунисти раде свуда да не би постали изопштеници. Писац или песник у Источној Европи који одоли искушењима идеолошког или етничког сврставања себи намењује улогу парије. Ако је писац Јеврејин, као што је случај са Албахаријем, може да очекује још више невоља. Појединац обазрив према најновијем једноумљу нема никаквих заштитника. Потребу за њим некада није имао Маркс, а данас је немају националисти. Сваки колективистички програм тражи управо култ великог вође и послушних, раздраганих маса које вичу, као што су радиле у Маово доба, „свет напредује и будућност је светла". Ако неко ипак одлучи да стане у ћошак, леђима окренут гомили, треба да очекује да ће га пре или касније каменовати.

Тврдоглави појединац који живи живот изгнаника у сопственој заједници представља Албахаријевог јунака. Његово чудно понашање, суморно расположење и осећај забране као да живи тик до логора или губилишта његова су тема. Историјски контекст, на који се ретко алудира у Албахаријевим приповеткама, не сме се заборавити. Нисмо у Северној Дакоти или

Швајцарској. Минули ужаси и они који се спремају бацају сенку на протагонисте ових приповедака. Када балканске фабрике сирочади раде у три смене, природа стварности и стварност самог писања постају озбиљна питања, као никада код такозваних реалистичких писаца који упутства примају од званичне идеологије. Као што Албахари добро зна, свест о судбини појединца онемогућава постојање „објективне историје“ и отежава писање књижевности.

Роман је несумњиво најбогатији књижевни облик икада измишљен за разумевање разноврсности људских искустава, али он се обично бави важнијим стварима. Постоји неподударност између његовог линеарног сижеа и велике визије друштва с једне, и сићушног искуства усамљене особе, с друге стране. Лирски песник пише о тим ретким тренуцима када време стане. Приповетке које пише Албахари по том су питању као песме. Дотакле су се нечег суштинског, нечег тешко исказивог, и стога круже око себе самих. Када га прочитамо, у глави нам не остаје сиже, него извесне слике, тако сталне и моћне да су могле да дођу и из наших сопствених снова. Његове приповетке су као колажи, делићи много веће слагалице – можда чак не и исте слагалице – сабрани у покушају да се уклопе. Као што нас подсећа у једној од њих: „Лепота је у предосећајима, у наговештајима, у ишчекивању целине.“ Не изненађује, дакле, што његове приповетке углавном обухватају неколико страница.

Распоред улога често се понавља од приче до приче. У типичном случају, ту су отац и мајка, обоје постарији, син који је писац, сестра која се уда и одсели, и на крају и жена. Породица је јеврејска, место радње је комунистичка Југославија, земља чија је већина Јевреја страдала у Другом светском рату. Живе мирним, готово анонимним животом у станчићу у вароши на реци Дунаву, насупрот града Београда. Немају много посетилаца. У малобројне спадају Морско Чудовиште Годзила, Човек Који Је Убио Либерти Баланса и Антонио дас Мортеш, бразилски бандит из истоименог филма. Чланови породице готово су нераздвојни, а опет је сваки самотан и недокучив осталима као да је Мелвилов Бартлби.

Тајновитост сваке породице има своје тренутке митских одјека. У сржи Албахаријеве поетике налази се оно сиво подручје између мита и стварности где свака замагљена слика и случајан догађај могу да садрже одговор на тајну нашег идентитета. „Нисмо никада прави историчари, него увек песници, а наше осећање можда није ништа друго до израз поезије која је изгубљена“, каже француски филозоф Гастон Башлар. Свет детињства и породични живот којих се сећамо унутрашњи су свемир пун изгубљених путоказа и болно недостижних мигова. Као сваки велики писац, Албахари од својих најинтимнијих сањарија прави и наше.

„Сећања су, наравно, варљива, чак и ако једино захваљујући њима осећамо како заиста постојимо“, пише Албахари. За такво сећање, често на самом рубу сећања, ентеријери са неживим предметима као зрелим сведоцима свега изреченог, или неизреченог, имају исту тежину као и људи који су тога дана били присутни. Како се сећамо, разговарамо, тугујемо и градимо приче од таквих фрагмената предмет је његовог интересовања. Човек, наравно, лаже да би рекао истину. Било како било, сазнање да само машта може обновити окус старе стварности није једноставно сазнање – и зато човек пише. Ретко су потпуне књижевне и филозофске импликације значаја списатељског позива на крају једног дугог и злог века изражаване добро као у овим приповеткама.

Да није превода, наше знање о остатку света морало би да зависи од *CNN*-а. У истинске мултикултуралисте увек су спадали мало цењени преводиоци без којих бисмо били осуђени на самодовољни књижевни и културни провинцијализам.

Овом збирком приповедака, коју је тако вешто превела Елен Илајас-Бурсаћ, Албахари се, који је већ често превођен у Европи, први пут појављује на енглеском језику. Он припада оној изабраној групи писаца у данашњем свету за чије би се дело могло рећи да је незаобилазно.

[Предговор у: D. Albahari, *Words Are Something Else*, Northwestern University Press, Evaston, 1996]

Превео са енглеског
Сергеј Мацура

Тишина јача од речи

Доротеа Диркман

„Немајући избора, сунце не обасјава ништа ново" – много тога *од Марфија* одзвања у тој првој реченици, као туш на отварању бекетовског универзума. „После је снег престао да пада, и на небу се, као што је ред, појавио месец", гласи последња реченица романа *Снежни човек* Давида Албахарија. Исто тако равнодушно као што сунце осветљава појаву Бекетовог монадичког јунака, овде месец осветљава ишчезавање приповедачког Ја, коме су рат и егзил пореметили језик.

Варијације ишчезавања – то су дела овог Србина јеврејског порекла, који је емигрирао у Канаду, приближава се шездесетој и који је објавио седам романа и седам збирки прича. Скоро је заборављен први цитирани роман о егзилу, који се појавио 1997. код *Zsolnayja*, а збирка приповедака *Опис смрти,* која је 1993. изашла код *Wiesera,* распродата је. Као откриће су слављени тек преводи романа *Мамац* и *Гец и Мајер.* Сада следи један избор Албахаријевих прича: комбинација нових и првих превода.

Ако постоји кључна реч у Албахаријевом писању, онда је то „тишина". „Сви занемимо, као да тишина може да помогне тамо где више нема речи", закључује прича „Душа", бизарни камерни комад о спору око седишта душе, који окончава смрћу. Једна друга прича приказује нам папу, усамљеног, прастарог, неверног моћника, који пише песме, прати фудбал и шета по дворишту, један заиста бекетовски лик: „'Еј', виче папа, 'има ли неког с друге стране?' Тишина, тишина, само тишина". Једна девојка жали се мајци да ју је вољени оставио уз две реченице телефоном. „Могао је и у једној", каже мајка, и касније: „Тишина је јача од било које речи."

То је тишина после или пре катастрофе, која често наступа тек пошто је написана последња реченица. У „Сенкама", један националистички писац посећује српски градић који је рат из положаја у средини земље повукао на периферију; у хотелској соби открива сина своје некадашње љубави који је извршио самоубиство, и повлачи сигурносни прстен на бомби. „Други језик" приказује једног Босанца који је „плиму тишине" у београдској туђини напустио зарад стварне туђине Канаде и сад похађа курс енглеског. Али уместо да превазиђе губитак језика, он потајно прати своју наставницу и вреба је из плакара у зиду – „спреман за скок", гласе последње речи. Штавише, приповедач повремено рефлектује о неизбежности онога што хоће да исприча и припрема уништавајући закључак примедбом: „Никаква тишина не може да нас спасе од стварности." Пријатељи и суседи, деца и родитељи, муж и жена крећу се, међусобно се не досежући, између тих зидова који упијају одјек. Час је то жена која не може да поднесе ћутање и радије би да плаче „зато ... што је и јецај реч", час она која своме мужу пребацује Витгенштајнову реченицу: „Зашто о нечему не би могло да се ћути?"

Писац који у тим причама стално отворено иступа као аутор, у односу на то нема избора; његов позив је да парадокс „ћутања о томе" продуби речима које се баве неизрецивим. Историја је уништила сваку извесност о сопственом месту у свету; домовину, матерњи језик, односе. Ни-

једна прича не показује то толико јасно као „Покушај описа смрти Рубена Рубеновича“, у којој родитељи приповедача седе на посмртној постељи једног јеврејског пријатеља и протестују против ауторове одлуке да остави старца да умре. У једном углу седи дете. На крају аутор узима дете (које је било он) на руке и враћа се с њим у причу, јер је „пробијање кроз метафоре једини могући облик стварности за њих двојицу“. Поглед у понор не даје као плод само тугу дубоку као понор, него и хумор без дна. Папи се уместо Бога указује келнерица са његовим омиљеним сладоледом од ваниле из детињства, поносни Индијанац Црна Нога довикује српском попу у егзилу „Алелуја“, а јеврејски трговац штофовима са својим кабалистичким знањима капитулира пред задатком да ољушти јаје. Тај хумор није црн, он је пријатељски према човеку, признање коначности, одржање тамо где би издржати било нељудски.

Као и у романима, и у Албахаријевим причама много тога подсећа на његове земљаке: на апокалиптичку далековидост Александра Тишме, меланхоличну комику Миљенка Јерговића – и пре свега на репетитивно кружење ћутања у колико гротескним толико и смртно озбиљним романима Боре Ћосића: мисао о изгнаности у свет и из света прати се широко као овде само тамо где се беле мрље језика шире у континент егзила. Збирку затвара парафраза *Снежног човека*. Приповетка носи наслов „Под светлошћу сребрног месеца“; овог пута приповедач само још у мислима улази у мећаву која бесни пред његовим прозором: „... и седео сам тако као слепац, док је глас из белине извикивао речи на разним језицима, од којих ниједан није био мој.“

[*Die Zeit*, 17. март 2005]

Превео са немачког
Саша Радојчић

Слобода пада

Андреас Брајтенштајн

Српско-јеврејски писац Давид Албахари (рођен 1948, од 1994. живи у канадском Калгарију), тако спектакуларно се својим романима *Мамац* (немачки превод 2001. под насловом *Mutterland*) и *Гец и Мајер* (немачки превод 2002) уписао у прву гарду савремене књижевности да бисмо могли да се забринемо неће ли убудуће лествица бити превисоко постављена. Сада издавач *Eichborn* доноси, у уобичајено сувереном преводу Мирјане и Клауса Витмана, једну књигу (нажалост недатираних) приповедака, које не само што потврђују умешност овог аутора, него поред тога илуструју читав спектар његових изражајних могућности. Лаконског и скептичког језика, Албахари се виртуозно креће између психолошког и гротескног, метафизичког и иронијског, лирског и дијалошког. Он влада говором слика и парабола као и антиприповедањем, *storytelling*-ом и логиком сна!

На граници Истока и Запада, Албахари се указује као даровити ученик Франца Кафке, Данила Киша и Александра Тишме, као и Џона Апдајка, Сема Шепарда и Владимира Набокова (које је све преводио). Још једном се показује да писање насељено између култура представља један од најфасцинантнијих аспеката савремене књижевности.

Туђост егзистенције

Иако стално тешкоћама додају лакоћу, Албахаријеве приповетке нису приступачна лектира. Аутор негује поетику пометње и то далеко преко границе бола. Његове приче су густог ткања и неретко зачињене парадоксима и циркуларним закључцима, прекидима фикције и самореференцама. Најкраће међу њима, као „Сто“ или „Пет речи“, приближавају се фило-

зофској мисаоној слици: *Знам много речи, али мало је оних које користим. Ако ме нешто питају, одговарам; ако ме не питају, ћутим.* Колико речи је потребно да би одговорио на било које питање? Две, три, највише пет: „да“, „не“, „можда“, „не знам“. Све остале су непотребне, поготово када човек ништа не пита.

Албахари се постојано труди око тананих пролома у смисаоном систему свакодневице и износи пред очи туђост егзистенције. Њему је на првом месту стало до тога да систематски рашчини извесности – извесности опажања и комуникације, погледа на свет и естетике. Шта је то што покреће аутора, уочава се из аутобиографске приповетке „Под светлошћу сребрног месеца“. Овде Албахари описује пометњу коју је у њему изазвао прелазак у Нови свет. Емиграција га је, додуше, ослободила културе историјске лажи, која је владала под Милошевићем, али је истовремено била почетак пада у бездан. Оно што се у Србији приказивало као дефинисана несрећа, као непријатељско разграничење и пркосна усамљеност, постало је у Канади губитак себе за који нема дословно никаквог лека. Мајчин савет ја-приповедачу да у стану посади неку биљку да би установио може ли ту да живи, окончава у фијаску одрицања постојања једне алпске љубичице.

Шифра уништења, али и преображаја и избављења постаје „вишедневни снег“ који пада по приповедачу све док се његови трагови не изгубе у бесконачности беле вејавице. Не окончава се увек егзистенцијална криза у леталној летаргији. У „Другом језику“ нови придошлица Зоран налази упориште тек када почне да се фиксира на своју наставницу на курсу енглеског Синди и да је потајно прогони, да би на крају (који је остао отворен) силом провалио у њен стан. При том се у Зорановој поремећености одражава душевно запарложење западног друштва благостања, као што се схвата и у причи „Мој муж“. Када њен супруг једнога дана после посла остаје да седи за управљачем кола паркираних пред кућом, ја-приповедачица мора да схвати како се он преко сазнања о универзалној неповезаности одваја од ње и сва њена срећа упркос свим доказима љубави тоне у лудило.

„Јутрос, док смо пили кафу, упитала сам га да ли жели нешто да ми каже, било шта. Сада је прави тренутак, рекла сам, после ће бити касно. Мој муж је одложио новине, скинуо наочаре, протрљао очи. За шта – питао је. Нисам знала. Рекла сам: за све.“

Оно што се овде од ироније окреће у језу, задобија у „Ружним сновима“ једну ослобађајућу хумористичку ноту, када један отац своју породицу коју муче ноћне море узалудно покушава да увери да се то у кући привиђају духови. Сјајан део књиге представља прича „Учење ћирилице“, где Албахари укршта тему емиграције са темама Индијанаца и религије. Пред православном српском црквом у Калгарију, где ја-приповедач свакога петка упућује српску децу у ћирилицу, једнога дана стоји Олујни Облак и ћутке захтева „одговор“. Док сметени поп узалуд настоји да Индијанцу приближи хришћанско послање о универзалној љубави, ја-приповедач поима своје немо присуство као позив да саслуша извештаје о несрећи свога племена. Али како деца не налазе приступ „дивљаку“, они на крају остају међусобно туђи.

Тешкоће које наши дани имају са светим трагикомично показује приповетка „Папа“, која приказује врховника цркве као заточеника своје институционалне улоге – јер он је заправо остао љубитељ фудбала, будиста, уопште дете. „Папа је сам. Ништа га не занима. Прелиставао је Свето писмо, али није успео да пронађе ниједно место које не зна напамет. Могао би некоме да телефонира: коме?“ Када је умро у 99. години, имао је, окрећући се почетку свог животног круга, визију Бога – као џиновске порције сладоледа. Много тога не разумемо, то важи и за Рубена Рубеновича из истоимене приповетке, „последњег“ Јеврејина Новог Београда, који

је пут у унутрашњост кабале управио ка спољашњости света и који у причи не жели да умре. Смрт која је овде евидентна, представља проблем живих.

На нултој тачки књижевности

Брак као (еротска) борбена зона нуди сталан приповедни мотив. У „истинском прожимању" света брак је за Албахаријевог канадског ауторског алтер-ега непроцењиво уточиште, али и један део проблема. Док у „Хладној кафи" изгледа да је један пар дошао до краја комуникације, у причи „Моја жена има светле очи" аргументише се у прилог таквој комуникацији на нултој тачки књижевности. „Ово је једноставна прича, помишљам, и у њој неће бити сложених реченица. – Смешно, каже моја жена, па већ та реченица је довољно сложена... Ако си слагао читаоца већ у првој реченици, како можеш очекивати да ти верује у другој?" Тако започиње комад и увире у апоретичку начелну дискусију о парадоксалној истини књижевности као фикције. У складу с тим, „Покушај описа смрти Рубена Рубеновича" нуди један заносан *pas de deux* књижевности и метакњижевности. Непоновљиво!

Као у стриптизу, ја-приповедач тематизује и деструише сваки корак свог приповедања, док на крају, као једина извесност, не остане „интерпункција, смисао запете, нужност тачке".

Албахари немилосрдно пушта уметност да удара на своје границе – и управо тиме јој отвара нове просторе. Писац је код њега демијург, господар над животом и смрћу, па ипак он питање о стварности мора само да застре, уместо да га реши. Његова слобода је једнака слободи егзила – то је слобода пада. Радикална сумња у себе је заштитни знак овог аутора; онај ко се осећа лагодно, нека се држи подаље. Свет, он је код Албахарија више него наше знање о свету, „у ствари је свако сам". Лектира постаје увежбавање у егзистенцијалном самообуздавању: „Ништа не иде по нашој вољи... Ми смо само творевине сопственог живота." Међутим, уз сву меланхолију не сме се заборавити: величина књижевности је код Давида Албахарија таква као да никакве границе нису постављене.

[*Neue Zürcher Zeitung*, 8. март 2005]

Превео са немачког
Саша Радојчић

Тајна породичног живота
Франсин Проуз

Свако мало открије се дело страног писца који је признат, уважен, чак и слављен у својој родној земљи, али који је ретко или никада није превођен на енглески, и чије је дело стога овде готово потпуно непознато. Чини се скоро незамисливим да овај песник или писац већ није познат у целом свету, и да је тај јединствени дар држао у тајности кратковиди трио цензора: националност, географија, језичка баријера.

Да Давиду Албахарију није пошло за руком да стекне широко признање у овој земљи, изгледа двоструко окрутно и иронично, пошто је код куће подвргаван неодобравању зато што није довољно ускогруд и није националистички настројен. На сву срећу, његове лукаво духовите, чудновато особите и језгровите приповетке коначно су и нама доступне у елегантном и особеном преводу Елен Илајас-Бурсаћ, уз речит увод песника Чарлса Симића; у поговору уредник књиге Томислав Лонгиновић описује Албахаријев утицај на млађе источноевропске ауторе, као и невоље које је себи натоварио на врат инсистирајући на одржању свог интегритета као писца – одбивши да се повинује реали-

стичкој естетици Титове бивше Југославије и шовинистичкој хистерији потоњег режима.

Речи су нешто друго, стављa нам потпуно јасно до знања да је Албахари превасходно писац. Његове приповетке указују и на друге утицаје, друге гласове: Семјуела Бекета, Бруна Шулца, Роберта Кувера, Доналда Бартелмија и Лидије Дејвис. Али на крају, оне нису налик ни на једне друге; у ствари, за сваку од његових приповедака чини се да поново измишља жанр, да разрива форму, тако да мање наликују конвенционалним приповестима него потезима четкице на платну или слагалици која, када се састави, репродукује Албахаријеву сложену визију у потпуности.

Кратке приче у овој збирци подељене су у три дела. У првој групи – која, по мени, садржи најприступачније и најпријемчивије приче – ради се о наизглед неупадљивој јеврејској породици која живи у Земуну, предграђу Београда. Оца, гинеколога, карактеришу бандоглавост, донекле и ексцентричност, склоност инфекцијама ока и јетре, као и страст према шетњама са сином. Мајка, неприметнија особа, има благ смисао за хумор и пати од бола у зглобовима. (Не могу да се присетим ниједног другог писца који тако ненаметљиво побуђује ужас нашег првог схватања да наши родитељи не само да старе, већ су и смртни.) Ту је и сестра која се уда и породични пријатељ, Рубен Рубенович, некадашњи трговац штофовима.

Убрзо читалац схвата да се Албахари мање бави чињеницама постојања породице него тајном породичног живота, тајним унутрашњим светом сваког појединца. У једној причи, духовито ћакнута расправа о водостају реке разрешава се, мање-више, чудом. Друга прича, о времену после једне свадбе, побуђује – као и друге у збирци – оно што ми се чини да је посебно источноевропска врста надреализма: анимизам који и најобичнијим кућним предметима подарује богат и сложен живот: „Неколико дана после сестрине удаје мајка је почела да разговара са стварима. У почетку би се само обраћала каранфилима или жутим ружама док је мењала воду. Касније... се упуштала у дуге, монотоне расправе са есцајгом."

Оно што задивљује Албахарија јесу лутања и противречности сећања и идентитета, природа времена и стварности, могућности и ограничења писања посебно, а језика уопште. (Наслов збирке преузет је из последњег реда приповетке о неспособности жене да пронађе речи којима би изразила или макар концептуализовала бол што ју је оставио љубавник.) Албахаријева метафизичка, језичка и уметничка занимања избијају на површину још видније у две последње групе прича; у њима се и даље сукобљавају машта и стварност како приповедач (или аутор) посећује пријатеље и спроводи низ псеудокњижевних разговора са самоувереном, загонетном, смутљивом супругом, која пуши хашиш. У последњој причи, „Нема песма", Албахари – са карактеристичном проницљивошћу – сједињује своје теме и опсесије да би истражио начине на које историја, политика, етницитет и национални идентитет погоршавају већ бројне проблеме комуникације, тумачења и опажања.

Наравно, јавља се одушевљење када се открије „нов" писац, посебно неки који успева да истовремено и забавља и наводи на размишљање, и узбуђује, неки који комбинује, са таквим духом и високом озбиљношћу, церебрално и емоционално. Али такође је и мало узнемирујуће замишљати колико других писаца се још налази „негде тамо", још непреведено и, из наше перспективе, непознато. Можемо се само надати да ће све више писаца пронаћи веште преводиоце и широку читалачку публику ван граница језика и географије – и упркос глобалном расположењу које изгледа све одлучније да нас

издели на све мање, задртије и параноичније нације.

[*New York Newday*, 1. септембар 1996]

Превео са енглеског
Сергеј Мацура

Странци у познатој земљи

Бил Маркс

За југословенског писца Данила Киша, суштина централноевропског писања била је „иронични лиризам" који изражава, без нежности или милосрђа, како су холокауст и стаљинизам изменили наш осећај за прошлост и за себе саме. Да би одагнао претерани патос, писац мора да „у смесу дода шећера, соли и бибера". Киш чак саветује да се убаце и „велики комади металне струготине" да би се прекинули досадни пасажи лиризма.

Један од чланова школе која је прихватила Кишов појам естетског колажа, Давид Албахари справља јак паприкаш од ливеног гвожђа и сећања у овом избору своје мајсторске кратке прозе, која је његово прво дело на енглеском језику. Поштовалац америчких експериментатора, Албахари се наслања на широку лепезу савремених прозних поступака: ауторефлексивно приповедање, магијски реализам, пиранделовска ћаскања између лика и аутора. Али полифонија његове прозе укорењена је пре у емоционалној пометњи него у постмодерним играријама. *Речи су нешто друго* је зачињена до савршенства – свака приповетка има и више од сенке сумње у способност језика да издржи историју, да ублажи ужас живота, попут странца у сопственој земљи.

„Предајемо се", пише Албахари у „Игралишту", „уз нејасан осмех, умирућем додиру бујице асоцијација. Ослушкујемо време." Као и Киш, Албахари је јеврејског порекла, и осећај духовног бескућништва – трауматизованих традиција – протеже се кроз целу књигу, посебно кроз аутобиографске приче у првом делу. Усредсређена на породицу сачињену од остарелих родитеља, ова импресионистичка дела представљају руковети предсказања и избеделих сећања, оштре варијације на тему откривања детињства прогоњеног наговештајима прошлих и будућих катастрофа, уклетим схватањем да је свет „дволичан и несавршен".

Фрагментарне реконструкције Албахаријевих шетњи са оцем („Три станице до куће") или сестриног венчања („Мама") скачу са стидљивих лутања кроз ум дезоријентисаних родитеља на кратке медитације о нужности сна. Албахари избегава извештаченост јер, у најбољем случају, уравнотежује филозофску непристрасност и лирску истанчаност. За њега прошлост мора да укључује осећај извештачености процеса сећања. Са распоном од црне комедије до тривијалног хумора, ране приче у себи сажимају дискурзивно, хумористично и саосећајно.

У „Биоскопу", Џон Вејн седи пред вратима породичног стана; са оцем се спријатељује Годзила. Сјајни „Покушај описа смрти Рубена Рубеновича, некадашњег трговца штофовима", окреће се око хитне молбе приповедачевог оца да се смрт насловног лика деси неки други пут: „Мораш ли да наставиш? Ова прича је ионако само покушај, тај човек не мора да умре, можеш све да прекинеш, или настави неком другом приликом, када смо сви одморнији, када бисмо то лакше поднели."

„Шта је ово", пита жена приповедача у „Пелерини", „приповетка или вежба у метафизици?" У Албахаријевим каснијим причама породица се осипа, остављајући приповедача да расправља о природи стварности са својом приземном женом или да промишља неразјашњива питања у сопственом уму. Солипсистички рефлектор покрива мали распон осећања; недостаје вам епистемолошка тугаљивост веће по-

деле улога у ранијим приповеткама. Па ипак, бол Албахаријеве језичке сумњичавости преплиће делове књиге један са другим, и сурова пародија има своје светле тренутке, од Албахаријевог исмевања Кафке у „Есеју", где приповедач одбија насртаје два жохара величине човека док објашњава симболику битке, до омажа оргазмичким ужицима у погнутом положају у подесно насловљеној „Шта то доказује?".

Албахари доказује да централна Европа још има изузетних књижевних изненађења. *Речи су нешто друго* издање је изврсне серије под називом „Списи из ослобођене Европе" (*Northwestern University Press*). Два друга истакнута писца, Норман Манеа из Румуније (*Принудна срећа*) и Меша Селимовић из Босне (*Дервиш и смрт*) такође су део поставе. „Да није превода", пише песник Чарлс Симић у предговору књизи *Речи су нешто друго*, „наше знање о остатку света морало би да зависи од *CNN*-а." У ствари, као што је знао Езра Паунд, књижевност квалитета Албахаријеве за један је корак испред *CNN*-а – он нам даје новости које остају новости.

[*Boston Globe*, 5. септембар 1996]

Превео са енглеског
Сергеј Мацура

Пијавице у тами идиотске ноћи

Татјана Росић

1.

Увек непредвидив, чувени режисер Мартин Скорсезе направио је раних осамдесетих филм који се потпуно разликовао од филмова о италијанској мафији који су га прославили. У филму *Идиотска ноћ* ситни службеник решава да проведе свој викенд узбудљиво: узима одређену количину халуциногених опијата који га, потом, целе ноћи „возе" ишчашеним просторима алтернативне њујоршке ноћне сцене. Гоњен сопственим привиђењима, за која држи да су стварна, јунак филма покушава да се искобеља из невоље у коју је упао и да прекине свој „узбудљиви" викенд. Не успевајући, међутим, да разликује стварност од сопственог трипа, он остаје затворен у паралелном свету, тек понекад успевајући да се ослободи ропства у које одмах потом поново пада. Параноидна структура филма више је него очигледна и више него комична. Истовремено, безбрижно уживање у филму је загарантовано: Скорсезе се побринуо да се грешни службеник успешно „скине" са опасног „драјва" и домогне своје безбедне, свакодневне рутине тако што – на опште задовољство свих у сали – следећег јутра у своју канцеларију стиже тачно на време, у сам освит нове радне недеље. Све у свему, опасна, луда и идиотска забава, карактеристична за бурни ноћни живот осамдесетих, није имала озбиљних последица по живот Скорсезеовог јунака. Напротив, са становишта поетике и животне праксе осамдесетих, лудо проведена идиотска ноћ има вредност драгоценог искуства, неопходног за успешан тренинг самопосматрања у тешкој и захтевној дисциплини самоспознаје.

2.

После читавог низа „романа-из-егзила" (*Снежни човек*, *Мамац*, *Гец и Мајер*, *Светски путник*), Албахари се у свом послед-

њем, деветом по реду, роману *Пијавице* поново враћа оном пејзажу у коме се одиграва радња његовог првог романа *Судија Димитријевић* (1978) или збирке прича *Породично време* (1973). Реч је о митском микрокосмосу Земуна и дунавског кеја смештеног у шири, сложени контекст београдске топографије и историје. На том кеју приповедач *Пијавица* у својој свакодневној, скоро ритуалној, шетњи постаје сведок једног шамара. Посматрајући из далека нему сцену обрачуна између двоје младих, у којој непознати младић непознатој девојци опали шамар, приповедач пажљиво описује тренутак и начин на који девојка губи равнотежу услед задобијеног ударца, још не слутећи да се ради о замци, о часу у коме и његов поглед на свет доживљава крах сопствене равнотеже. Донекле из радозналости, а донекле и из џентлменске реакције на неправду због насиља почињеног над слабијим, тј. непознатом девојком, Албахаријев се јунак упушта у потеру која првобитно има циљ да открије виновнике и разлоге сукоба који се пред њим одиграо као сцена из каквог немог филма. (До наратора *Пијавица*, наиме, у часу описаног сукоба не допире никакав звук који би описану сцену могао пратити, па ни звук шамара.) Али ова скрупулозно предузета потера постепено прераста у јурњаву са сопственим привиђењима, налик оној из *Идиотске ноћи* Мартина Скорсезеа.

Са чињеницом да је свет његове свакодневице изгубио не само равнотежу већ и смисао, приповедач *Пијавица* се, међутим, не мири тако лако. Реч је – наизглед – о типично албахаријевском приповедачу у првом лицу који се иронично-опсесивно бави самопосматрањем и самоспознајом, сасвим у складу са култним поетикама, праксама и учењима постмодернистички безбрижних осамдесетих година прошлог века. Присутна је и добро позната „џоинт-иконографија“ ране Албахаријеве прозе у којој се паралелне стварности јунака мултипликују и хиперболишу: Албахаријев јунак, током „џоинт-сеанси“, које трају по неколико сати, свом пријатељу Марку саопштава своја нова, необична искуства проверавајући њихову утемељеност у реалности. Но описани догађај збива се на земунском кеју чудно блиске 1998. године, непосредно пред НАТО бомбардовање, које, међутим, Албахаријев приповедач неће дочекати ни у Веограду нити у својој земљи: рај безбрижне постмодернистичке заокупљености самоспознајом испоставиће се немогућим, трансформишући се у психоделични трилер којим доминира параноидни лајтмотив теорије завере, познат из романа *Мрак*, Албахаријевог текста који је у тренутку објављивања имао врло лош рејтинг у круговима тзв. високе *mainstream* књижевне критике.

Вероватно је већина читалаца искусила онај чудни тренутак у којем схватамо да нам се чврсто тло измиче под ногама, да ствари нису више онакве каквим смо их до тада видели или подразумевали, да се поредак свакодневице који смо до тада практиковали неповратно мења или се већ променио, а да се заправо не може са сигурношћу рећи шта је довело свет у стање те погубне промене. Постоји, дакле, кратки али судбоносни тренутак поремећаја равнотеже који разоткрива крхкост оне силе која успева – каткад врло дуго – да одржава у истој хоризонтали тасове добра и зла, стварног и нестварног, овог и оног света, стварајући привид да је стање равнотеже природно и нормално стање, с којим рачунамо тако олако и с толико много недозвољене, бахате самоуверености. Утолико смо више изненађени када се разоткрије крхкост тог привида и када почнемо да сагледавамо свет из једне сасвим другачије, наоко неприродне и ненормалне перспективе. Отуда ће збуњени приповедач Албахаријевог новог романа бити суочен са дилемом: ради ли се о његовом личном „трипу“, тј. „поремећају“, или за његову параноидну манију гоњења, прислушкивања и праће-

ња постоје реални основи. Можда је он сам, тачније његова крхка унутрашња структура, неспремна за изазове нове стварности, узрок поремећаја равнотеже који га мучи а који настоји да реши посвећивањем у свет математичких једначина те окултне мистике кабалистичког учења о знацима и бројевима? Или, пак, свет који је „искочио из свог зглоба" одавно већ не познаје равнотежу с којом се тако олако рачуна у мирнодопским временима самоспознаје – равнотежу добра и зла, стварног и нестварног, живота и смрти? Јер тај свет прети националистичким покличима, младићима са црним кукуљицама и/ли капуљачама, погрдним графитима исписаним преко ноћи на зидовима земунских солитера, анонимним телефонским позивима, антисемитским иступима. Агресијом без разлога и повода, безразложном као шамар на земунском кеју, који – иако се одиграо у потпуној, неприродној тишини неме филмске сцене – изненада окида обарач на напуњеном пиштољу. Прасак који следи услед ослобађања константног унутрашњег притиска произведеног наизменичним смењивањем страха и застрашивања који нарација *Пијавица* тако сугестивно дочарава такође је сабласно безвучан. „Драјв" који вози наратора *Пијавица* одиграва се, дакле, у потпуној тишини, иако настаје као резултат „великог праска" социјалних немира у друштву које је изгубило своју унутрашњу меру и сигурност, своју дисциплину самоспознаје. У друштву које је одустало од било каквог тренинга самопосматрања. Отуда је последњи Албахаријев роман могуће тумачити и као још једну радикалну поетичку консеквенцу осамдесетих које – у свој својој обузетости идејом језика као медија који није у стању да било шта заиста „каже" – прибегавају утехи жанр књижевности. Да би трилер ефекат био потпун, наратор *Пијавица* ће пред сам крај романа сугерисати читаоцу како је тајни негативни јунак новооткривеног света насиља нико други до Марко, приповедачев пријатељ, саговорник у бројним дискусијама о тајанственом шамару и страсни љубитељ лаких дрога. После свега тога, нараторова одлука да напусти родни град и земљу изгледаће више него оправдана.

3.

Албахаријев роман *Пијавице* може се такође читати и као још један постмодернистички роман у којем се историја Београда и Земуна појављује као палимпсестни текст чији слојеви нису увек, нити са успехом, дешифровани. Постмодернистичка српска проза резултирала је (без обзира на разноликост примењених поетичких модела) великим бројем романа у којима се историјски текст – посебно онај везан за историју Београда и *ex-YU* простора – успешно чита као палимпсестни: *Судбине и коментари* Радослава Петковића, *Хазарски речник* Милорада Павића, *Северни зид* Драгана Великића, *Страх и његов слуга* Мирјане Новаковић, итд. И Албахари примењује палимпсестну технику читања историјског текста – овог пута оног посвећеног појашњењу судбине Јевреја на просторима некадашње Аустроугарске монархије у деветнаестом веку. Пре свега у епизоди о шверцовању пијавица преко аустроугарске границе, као о веома уносном али прљавом послу, којим су се једино Јевреји хтели бавити, будући да им је бављење многим другим „часним" занимањима разним декретима било забрањено. Епизода са пијавицама, поред тога што уводи у заплет романа фантастички моменат читања/разумевања кабале, има у роману несумњиву алегоријску функцију, јер описујући пијавице, приповедач констатује: „... иако пијавице [...] чине све да њихова жртва не осети бол, и уз антикоагулант, који омогућава несметани проток крви, приликом уједа луче и анестетик који доприноси томе да жртва, или болесник, ништа не осећа". Све се, дакле,

десило неприметно али предвидиво, само су за неупућене последице биле изненадне. Чувена Албахаријева прича „Коан од приче“ из збирке *Фрас у шупи* (1984) која гласи „Ако подигнем руку“, рече он, „куда ће моја рука отићи?“ сада се чини сажетом, преко потребном опоменом која се две деценије касније трансформисала у дугачки роман о руци која је изненада скренула са своје зен путање, наносећи ударац, најављујући насиље, објављујући истину да су пијавице, у тами српске политичке идиотске ноћи, неприметно, користећи свој биолошки анестетик, нанеле непоправљиву штету неопрезнима, посисале драгоцену крв, претвориле читаву једну генерацију/нацију у колективну сабласт и/или саблазан. О руци која, ухвативши у замку пажљивог зен посматрача, води приповедање даље – у правцу суочења са крвопролићем и злочином, са егзилом у који се одмеће онај који је злочин сведочио а није га својом причом спречио, са сведочењем злочина за којим следи упорна, мукла тишина лишена наде у накнадну реинтерпретацију, у накнадно разумевање и/или искупљење.

4.

Алегоријска фигура коју сугерише епизода са пијавицама, иако необична и ретка у контексту Албахаријеве поетике, упозорава на нови контекст у коме се у *Пијавицама*, као и у савременој српској књижевности уопште, сагледава лудо, ишчашено искуство осамдесетих. Реч је, дакле, о још једном ангажованом роману некада култног писца постмодерне српске сцене, чувеног по томе што је причу звао искључиво „причом“, одбијајући, обузет питањем језика и његових комуникационо-естетских кодова, да призна њен историјски контекст. Ипак, већ у предговору за друго, поновљено издање *Цинка* (1997) Албахари се на овај свој рани и наизглед потпуно исповедно-интимистички роман (написан 1988. године, тачно десет година пре него што се одиграо догађај на земунском кеју, описан у *Пијавицама)* осврнуо као на историјски. Отуда је кључно питање које се поставља читаоцу *Пијавица* оно које се тиче временске перспективе из које Албахаријев приповедач чита своју сопствену судбину. Да ли се ради о пасионираном гледаоцу Скорсезеовог филма који се, после бурно проведене халуцинантне ноћи, изненада суочава са последицама „одсуства“ из сопствене стварности? Или се тај безбрижни појединац, преображен мистичким јеврејским учењем, самоме себи и читаоцу обраћа из перспективе искуства прве деценије двадесет првог века у којој нам се испостављају рачуни за луде ноћи самоспознаје у којима нисмо ни приметили, доконо забављени залудном вештином самоусавршавања, погубно присуство немих а сабласно упорних крвопија. Из перспективе искуства оне деценије у којој је кабала недавно успешно лансирана у орбиту потрошачке културе управо захваљујући Мадони, култној звезди осамдесетих, која, међутим, не престаје да изненађује својом способношћу трансформације и својим беспрекорним слухом за увек-нови дух времена.

Но прва деценија двадесет првог века супротставља се захукталој ери глобализације управо помоћу оних медитативних техника и пракси које – насупрот неумољивом императиву свеопштег убрзања – налажу стрпљење и мир. Оних, дакле, медитативних техника и пракси које природно припадају корпусу доконих, залудних вештина самоспознаје и самопосматрања. У сагласју с тим медитативним техникама дозвољено је сагледати и свој сопствени живот као заувек потрошен, а роман *Пијавице* као носталгичну причу о тој потрошености, о сопственој обманутости и затечености, којој смо, на чудан начин али свакако здушно, и сами допринели. Али, шапућу учитељи тих техника, па и сам Албахаријев приповедач, такво но-

сталгично-скрушено признање заправо је онај вид упорног, тихог отпора који је једини преостао, који једини може бити ефикасан и који је стога неопходно потребан у свету поремећене и потрошене равнотеже. Јер једино се захваљујући њему рука која је задала ударац може вратити на своју заборављену зен путању унутрашње сабраности.

Говор после, исисани трагови

„Пијавице" Давида Албахарија

Саша Ћирић

Роман као поглавље Ни ауторова објашњења да свој текст куца на рачунарској тастатури којој је непоправљиво покварена типка „ентер", то јест, да сваки текст (дело) у нашем читалачком уму (разуме се *a posteriori*) поимамо као целину[1] – без обзира на то да ли је и од колико је поглавља, пасуса и реченица састављен – не треба олако губити из вида. Чињеница је да *Пијавице* репетирају облик романескног текста који је примењен пре четири године у роману *Светски путник*, од којег се разликује тек „толстојевским" (асоцијација је поново ауторова) списалачким апетитом и апгрејдованим статусом унутар исте издавачке куће (из библиотеке „Минут" прекомандован је у библиотеку „Пешченик").

У оба случаја облик романа буди два наизглед опречна утиска: роман као фрагмент једне неисписане целине у чију се мозаичку конфигурацију уклапају сви романи једног аутора. Одлика фрагментарности текста посебно је значајна за ауторову поетику „меких" видова постмодерних стратегија приповедања. Целина (повести) и сама постаје поглавље, велико мало, заокружено и коначно, недовршено и отворено. Са друге стране, необележена поглавља заправо су неозначени прекиди у тексту које чини читалац или које уочава или успоставља интерпретатор. У Албахаријевом тексту-причи те микроцелине нису теме-мотиви, наративне секвенце или епизоде, сегменти времена или догађаја. У *Пијавицама* (и не само у њима) реч је о једној конструкционој доследности у прављењу/исписивању текста која почива на причи као основном приповедном језгру, на дијалошкој форми која се, змијолике арматуре, провлачи кроз густо саткану целину текста и на алузивној, дискретној духовитости, која се као фини прах посипа на крајеве реченица и реченичних ланаца, а с којом напоредо тече критички „ангажман" своје врсте. Те су микроцелине, као при кувању, изгубиле део својих основних својстава и стопиле су се у је-

дан већи свет исприповеданог који се намеће као самодовољни масив текста.

Албахари, мистик крими-потраге Прво, брзо, читање романа *Пијавице* створило је у мени осећање наративне и симболичке распршености – низ питања, која су се током времена множила, изгледао је неумањен епилогом романа у којем наратор, сводећи сећање на догађаје од пре шест година, изводи завршни биланс приче. Нисам био сигуран какве везе са завером имају насловне пијавице, колико је завера заправо постојало, ко је, и посебно како, био укључен у сваку од њих, да ли је обред (кабалистичке инцијације) успео и чему служи ауторско сећање. Друго читање, изведено са усредсређеном посвећеношћу, произвело је сасвим другачији ефекат и прича је готово заокружена, а на већину питања, и на оно основно с почетка романа, одговор је дао експлицитно сам наратор, остављајући ипак да делови интриге остану неразјашњени. Симбол пијавица указује на сложену природу романа *Пијавице* – он барата подједнако сувисло и епистемолошки подстицајно ка културној историји (Јевреја у Београду и Земуну у XIX веку) и, преко колумни главног јунака у дневним новинама, ка актуелном историјском тренутку, скенираном и појачаном кроз феномен антисемитизма. Али, и поред настојања да се пијавице осмотре и као корисна створења, некад масовно коришћена у медицини, њихова симболика остаје конвенционална: исисани траг деведесетих оставио је симулакрум живота који није постојао, потрошивши временски одсечак који му је дат.

Сазнање да *Пијавице* почивају на жанровској структури романа интриге, крими-заплета и детективске потраге може да представља извесно изненађење. Иако је поступак постулирања приче на чврсте жанровске матрице далеко од непознатог, поводом последњег Албахаријевог романа може се поставити питање о природи везе између типа приповедања на који нас је овај аутор навикао и уобичајености неизбежних епизода и мотива које жанр трилера подразумева. У којој мери трилер доноси организациону чврстину и заокруженост иначе дигресивно-асоцијативној, фрагментарној, епизодичној и дисперзивној нарацији Давида Албахарија, и да ли је (свесно) посезање за матрицом трилера израз експерименталне потребе[2] или свима лако препознатљива подлога за својеврсну пародију онога чему трилер служи, а то је овде деловање завереничких друштава и, уопште, теорије завере?

Оно што је албахаријевска особеност у *Пијавицама* јесте везивање инстанци трилера за оне приповедне садржаје који им нису „природени“, у ствари, „усмеравање“ трилера у воде мистике (или „трипозности“[3] изазване употребом лакших опијата), математике, кабале, културне историје Јевреја, савремених политичких прилика домет чијих последица осећамо и данас. По логици ствари, тиме се основна загонетка „зашто се нешто дешава“ и „ко и са којим намерама стоји иза одређених догађаја“ умножава, добија бројне рукавце који теже да стекну самосталну наративну вредност у роману. Опет, гледано с краја романа и имајући у виду да он настаје као израз својеврсне потребе приповедача да се „снађе“, односно да разабере и тачно протумачи логичан редослед и прави смисао онога што (му) се десило (а што је сада тек манифестни садржај његовог трауматичног искуства), може се поставити питање колико сама исписана повест нуди одговоре за којима приповедач трага, то јест колико је жанровски модел трилера успешно послужио као арматура/цемент једном аутору постмодерног сензибилитета, једном приповедању које се успоставља током писања (а не пре или после њега), једном концепту приче/повести која истовремено оперише чињеницама од општег друштвеног значаја и свакодневне репрезентативно-

сти и наднаравним појавама, дубоко личним и урођеним у мистичне списе. Другим речима, да ли су *Пијавице* тип романа отворене структуре или роман који почива на мистификацијама и вешто уметнутим очуђењима, али који садржи поуздан кључ за дешифровање загонетки?[4]

Ако испишемо битне стајне тачке (или тежишне епизоде) трилерне структуре *Пијавица*, видећемо да роман може да функционише као стандардна фантастична приповест. Он почива на великом броју случајности и невероватних детерминизама. Управо ово парадоксално двојство: случајност-нужност, оно што се дешава само од себе (али не без тачно „програмираног" утицаја на друге) и савршена „режија" надгледања и утицања на ток живота главног јунака, нагоне да се опредељујемо док примамо приче.

„Приповест *Пијавица* почиње једним поподневним шамаром крај реке. Наратор је случајно присутан када непознати младић ошамари непознату девојку. Одлучује да је прати, губи је из вида али открива загонетан знак испод дугмета на улици: троугао око којег је описан круг а у који је уписан други троугао. У непосредној близини а и на другим местима у граду препознаје исте такве симболе, црта мапу њиховог присуства. Преко огласа у новинама долази у посед кабалистичког текста 'Вунар', чије га ишчитавање води у Јеврејски историјски музеј. Због колумни које пише за један дневни лист, навлачи на себе бес неонациста. Они му шаљу претећа писма, исписују увредљиве поруке на улазним вратима, уринирају по отирачу, чини му се да га прате, једном приликом га претуку. Од непознатог човека на јеврејском гробљу, где одлази да провери вести о скрнављењу надгробних споменика, добија кључ од стана. То је стан испуњен књигама где ће у једној од фиока, у коверти са својим именом на њој, наћи лист са загонетним питањем. Протоком времена романа и линеарног читања, назиру се контуре 'тајне' или завере и њених учесника. Маргарета, девојка са којом води разговоре о значењу 'Бунара', ћи је Јаше Алкалаја, члана јеврејске заједнице и сликара; Драган Мишовић, математичар и друг из средње школе, од кога тражи савете и тумачење симбола које је пронашао, део је истог конспиративног круга са Маргаретом. Сазнаје да га је тај круг одабрао да послужи као инструмент кабалистичке иницијације у 'прављењу' Голема. Сам наратор почиње да верује да у њему борави душа Елеазара, односно Волфа Еноха, земунског водоноше и сакупљача пијавица из XIX века. Завршетак романа доноси нови обрт (завртањ) који доводи у питање један битан део претходне приповести. Марко, приповедачев најбољи пријатељ, део је неонацистичке дружине која је под маском црних капуљача учествовала у убиству Јаше Алкалаја и демолирању његових слика и експоната. На завршним страницама сазнајемо да је ошамарена девојка с почетка романа Маргарета."

Овако склопљена приповест делује као заокружена целина с мноштвом нерасветљених тајни, при чему и оно што приповедач зна стоји под релативизујућом сенком протеклог времена, претрпљених непријатности и хипотетичког домишљања. С једне стране сазнајемо да постоје најмање две завере, или бар две групе завереника: „кабалисти", које предводе Маргарета и Драган Мишовић, и групе/група неонациста, којој припада и нараторов најбољи пријатељ Марко. За прву групу не знамо ко је све сачињава, каква је унутар те групе улога старијих нараторових познаника из Јеврејског историјског музеја у Земуну, када и с којим је све циљевима она заправо формирана. За неонацисте, поред дилеме да ли је реч о једној или више група које угрожавају нараторову безбедност, није јасно какав је однос полиције према њима: да ли су мета полицијске истраге, да ли полиција толерише њихово деловање или су ове групе део неког пројекта извршне власти. Посебно

се роје питања о лику Марка – када је и како постао припадник „црних капуљача", да ли је у исто време био привржени пријатељ и поклоник наци-идеологије (ако је тако, како у том смислу разумети то шизофрено двојство), да ли је учествовао у организовању напада на свог пријатеља... Шта је било са ритуалним експериментом (ако се појам успешности иницирања Голема мери искључиво савладавањем непријатеља или трајним онемогућивањем њихових активности, јасно је да покушај није успео. Али, шта се заиста догодило?) Како разумети описе светлозарног наднаравног збивања, као мистичко искуство, халуцинацију и/или трип, фантазмагорични сан, накнадно убеђење?

Већ по врсти и броју нерешених питања с којима нас Албахари оставља после *Пијавица*, видимо да је реч о (с намером) само делимично разоткривеном трилеру.

Актуелност Оба последња Албахаријева романа непосредно реферишу на нашу блиску прошлост. И то је делимично чудно. Устоличивши се унутар прозе 80-их[5] и изникавши из шињела интертекста и симулакрума, породично интимне поетике миниме и џоинт-филозофије, писања о околностима и смислу писања, шињелу који је прилично ведро ширио око себе задах ванисторијске аполитичности, Албахари тек у књигама друге половине деведесетих отворено конституише хоризонт историјског времена. У том смислу је особен пример Албахаријев најпревођенији роман. У њему се из историјског памћења призива драстична чињеница: приповеда се о једном од првих нацистичких средстава за масовну егзекуцију, камиону са гасном комором, и домишља људски лик возача тог камиона који се наводе под измишљеним именима Гец и Мајер.

Светски путник (2001) на један изразито актуелан начин, сасвим синхроно, садржи расправе о моралној одговорности друштва у Србији за оно што се дешавало током 90-их. На страницама романа расправа се води на једном академском скупу у Канади, док се у стварности, у постпетооктобарској Србији, то исто чини на страницама штампе и у електронским медијима. Поред актуелности[6], овај роман одликује сажета и обухватна присутност најважнијих разлога за и против колективне одговорности српског друштва под Милошевићем. Занимљива је и својеврсна полифоност романа. Присутна су сучељена гледишта, при чему нека од њих остају без свог полемичког парњака. Иако су *Пијавице* конципиране као вишеструки дијалог (и нараторов монолог у ствари је дијалог штанцловског „приповедачког ја" са „егзистенцијалним ја"), полифоност изостаје (нико не „заступа" неонацисте; њихови ставови изложени су у њиховим памфлетима, али нико не образлаже/не теоретизује такво гледиште. Утолико је изненађење веће када се открију Маркови тајни афинитети и активности).

Пијавице се разликују још по нечему. Деловање екстремних десничарских група против Јевреја и удруживање Јевреја и других да се заштите од напада саставни је део заплета романа, мотивационо језгро интриге и залеђе мистике, а није тек један успутни наративни сегмент. Такође, те две „завере" постоје и као дијалошка тема и као приказани догађај. Друга промена је регресивна. Са дискурса одговорности (кривичне, политичке, моралне и метафизичке, како би то разложио Карл Јасперс у *Проблему кривице*), Албахари чини један временски корак уназад, упутивши се у доба пре НАТО бомбардовања Србије[7]. Колумне наратора *Пијавица* у дневном листу „Минут" реактуализују прецизност релевантног политичког коментара из *Светског путника* и враћају нас изнова у то мрачно и мучно доба. Колумниста пише о ксенофобији и антисемитизму[8], о методама борбе против режима насиља, о узроцима и опасностима мржње према другима и према спољном свету. Мржња према припадницима других народа, мржња је према себи, пише

наратор-колумниста. Она је израз страха од промена, одсуство љубави и људскости, једна застрашујућа празнина у души у којој може да нестане читаво једно друштво. Као једино ефикасан начин борбе против страха, колумниста предлаже општи протест[9]. Узроке ксенофобије налази у „дуготрајној изопштености земље из уобичајених светских токова" (стр. 199). Мржња је болест, поентира он у последњој колумни пре егзила и, ако се благовремено не излечи, постаје хронично колективно стање духа и извор различитих деструктивних стања.

Иако у много чему општа места и већ потврђене истине, а на фону проблема који је знатно мањи од питања ратних злочина, суочавања са њима и прихватања одговорности за њих или питања стварног европског духа српске националне културе, ова димензија Албахаријевог текста нагони на трезвен опрез.

Сећање Приповедач нас од прве странице романа уверава да су његова сећања и текст *Пијавица* једно те исто. Сећање је реконструкција која не попуњава све „црне рупе" свести наратора-непосредног учесника, а исписивање текста (који се код Албахарија вазда опире свом коначном уобличењу) сугерише метатекстуални наставак кабалистичког опита. Књижевни текст о ритуално-мистичком покушају рекреирања митског бића представља наставак тог покушаја као вид одбране и разобличења *демона*. Сећање наратора иде праволинијски унатраг, без прескакања и преметања хронолошког редоследа догађаја, тече у садашњости приче, битно одређено свешћу и позицијом приповедача. Иако од завршетка приповести до почетка сећања пролази готово шест егзилантских година, у позицији онога који се сећа нема поузданих накнадних сазнања, открића или синтеза, а ни он сам се није променио.

Повремени аутопоетички искази, знатно ређи него што смо навикли и него што је карактеристично за поетику недовршеног расутог текста, у функцији су, у већој мери него иначе, механизма приповести. И онда када наратор тврди да „ова приповест ионако има превише нити, и вероватно неће никада постати права прича", јер су нити у причама „складно поређане", док ова прича више личи животу који је хаотичан јер се у њему више ствари дешава истовремено (стр. 81) и, када свој текст не пореди са Борхесовом „пешчаном књигом" „која може да се чита како читаочева душа пожели", видевши текст ове приповести као јединствену косу раван уз коју се душа читаоца успиње са истим напором с којим се душа приповедача спушта ка свом неумитном крају (стр. 243), увек су ови искази или израз мистификације или облик дигресивне ретардације приповедања. Али, аутопоетика и метатекст положили су оружје пред изазовима стварности и историје – да ли је то данак „безбрижној" аполитичности и свесној личној дистанци 80-их или је реч о ничим неусловљеном освајању нових тематских хоризоната?

Духовитост у тексту Посебну одлику *Пијавица* доноси микроприповедачки план: протканост обиљем литерарних алузија, духовитости, кафкијанских слика, поетолошки самосвесног релаксирања напетости приче и иронијског контрапунктирања особинама жанра трилера[10].

Распон духовитости иде од афоризама (наратор Д. Мишевићу каже да у средњој школи није мрзео математику, само није хтео да има ништа с њом (стр. 44); и топови и пијавице су слични, рећи ће на Дачину повест о земунским Јеврејима, јер и једни и други живе од проливања крви (стр. 156)) и инфантилних досетки (на уредниково предвиђање да ће летети перје на све стране настави ли да пише тако оштро, наратор исказује бојазан да га не пошаљу да пише о фарми пилића (стр. 14)) до облика ситуационог или контекстуалног хумора (наратор помишља

да је на женин ултиматум, уместо *што* је отерао жену а оставио мачора, требало можда сам да оде, оставивши жену са мачором, јер би можда нашли заједнички *modus vivendi* (стр. 124), односно у ситуацији када наилази на свеж и правилно обликован измет на прагу свог стана, наратор замишља цео тај подухват вршења нужде *in vivo* пред својим вратима, то уринирање под принудом задатка, која је можда произвела прскање капилара на чмару нападача (стр. 82)), или до комичких литерарних алузија (наратор није барон Минхаузен, јер нема дугу косу, те не може да се ишчупа из невоља повлачећи се за перчин (стр. 165); мушки полни орган му се у једном тренутку чини као Архимедова полуга за померање света (стр. 212); док га три старије жене у дворишту београдске синагоге подсећају на грчке Суђаје, „иако оне припадају другој традицији", али „неко мора да сече нити живота и Јеврејима, јер ни они не живе вечно" (стр. 243)). Хумор је увек дискретан и сликовит и представља веселу противтежу суморним и драматичним догађајима.

На истом фону духовитости и разигране имагинације, могу се приметити и тзв. необичне слике у тексту. Капут Драгана Мишовића је тако несразмерно велики да изгледа да хода сам за себе (стр.16) (као нос код Гогоља или као нека варијанта Невидљивог човека); после неоствареног еротског контакта са Маргаретом, он каже да му се пенис „смежурао и склупчао као псић уморан од јурњаве за мачкама" (стр. 160); порнографске фигуре на ТВ екрану види као геометријске слике (стр. 179); Бог је небески компјутер (стр. 241); а у више наврата јавља се необична, очудна и језовита колико и комична, нема слика: наратор који држи уво прислоњено на врата умишља да то исто на приближно истом месту чини и непознати нападач са друге стране врата (сцена би могла да се зове: уво на уво, између – врата), што подсећа на неми филм или на неко од позоришта покрета (најразвијенија је слика на страни 248).

Напомене

[1] У овом ставу можемо препознати имплицитну критику настојања „делинеаризације" текста и раслојавања његове структуре, тј. покушаја да се значење текста учини директно зависним од начина читања, од тога коју ћемо страницу или пасус најпре прочитати и у ком редоследу ћемо их касније повезивати и комбиновати. У више својих есеја Милорад Павић (*Роман као држава и други огледи*, Плато, 2005) инсистира на појмовима „нелинеарно писмо" (и нелинеарни књижевни језик) и „интерактивна књижевност" као на главном циљу свог списатељског пројекта, који је уједно најважнија новина коју је постмодерна литература понудила читаоцу, учинивши га одговорним за текст који чита. Стављајући свест читаоца у први план, као онај глобални сасуд у који се улива целина текста – садржавајући у информацијама, цитатима или системима знања све што је икад читано, пропуштајући и задржавајући од читања оно што одговара личном механизму памћења и заборављања – Албахари, налик Јасмини Ахметагић (*Унутрашња страна постмодернизма: Павић*, Рашка школа, 2005), као да обезвређује начин „упада" у текст. Читали га као речник или укрштене речи, спреда па отпозади или обрнуто, онако како се карте за гатање распу и у вези са њима, у електронском виду или на начин старински – увијено у кожу одране животиње и на хартији од прерађеног посеченог дрвета – ми поимамо тек кад, примивши све у себе, избришемо све условности форме и креирамо смисао определивши се за неки од начина читања. Читање није овде више духовита комбинаторика успостављања редоследа текстуалних сегмената већ херменеутички напор посвећеног читаоца који за свој грош ужива у проналажењу и произвођењу значења у тексту.

[2] Која у исти мах може покривати и осећање ауторске немоћи и ауторово осећање истрошености/непривлачности раније коришћених приповедних модела и пракси.

[3] „Теорију" о пародији поменула је усмено Адријана Марчетић за Радио Београд 2, док је на значај измењене свести наратора под утицајем марихуане и хашиша указала у свом приказу *Пијавица* за први број „Београдског књижевног часописа" Татјана Росић.

[4] И још једно питање: да ли је реч о правој или фингираној интриги? Да ли је било завере и завереничких група или је све то плод нараторове уобразиље, односно предмет његове суптилно сугерисане пародијске игре?

[5] Не занемарујемо нипошто ни *Породично време* (1973) и *Обичне приче* (1978) ни *Судију Димитријевића* (1978).

[6] У добром делу остатка *Светског путника* говори се о распаду заједничке државе, међунационалним односима, пробуђеном национализму и жељи за независном државом по сваку цену из тзв. хрватског угла или угла једног хрватског националисте.

[7] У доба државног терора, медијског линча, оштре подељености Србије на два блока, време силеџијског ината власти и безнађа (опозиције и грађана) у којем су се смењивали борбеност и равнодушност.

[8] Ксенофобија и антисемитизам у другој половини 90-их нису били у тој мери изражени како то предочавају *Пијавице*. Парадоксално, ова колективна расположења, политички ставови и природа једног дела јавног дискурса, постали су јавни и све гласнији тек након принудног свргавања са власти нашег локалног деспота. Одсуство адекватне реакције правосудних органа и извршне власти и млаке осуде које су долазиле из институција јавног мњења учинили су да овакви ставови стекну статус грађанског легитимитета. Можда је латентна снага мржње у атмосфери политичке и вредносне дезоријентисаности српског друштва у транзицији подстакла Давида Албахарија да тематизује антисемитизам и то не више само као претекст и оквир за један мистички трилер него као неку врсту опомене у маниру критичког ангажмана своје врсте.

[9] После вишегодишњег искуства побуне, крунисаног 5. октобра 2000, овакав наук није историјски депласиран. Он је напросто копија једне историјске истине, која се са накнадним поузданим знањем умеће у контекст изабраног тренутка у времену. Колико се сећам, тада није било превише јавних заговарача опште побуне, ни превише тврдо убеђених у вођин пад, а понајмање је било оних који су на томе предано радили.

[10] Рецимо, за тај поступак карактеристична је ситуација кад наратор Марку препричава начин на који је дошао до рукописа „Бунар" (тајанствени огласи преко новина, непознати старац на клупи крај реке, глас из оф-а...). Сваки од елемената приче бива пропраћен Марковом ироничном неверицом, гласним смехом и завршним питањем чему сва та „маскарада и хипноза" кад су могли да донесу рукопис на кућну адресу (стр. 34); да би и сам наратор, размишљајући о следу догађаја које је пратио и који су му се дешавали, рекао да му све то личи на холивудски филм и питао ко још верује филмовима из Холивуда (стр. 227).

ISSN 0351-0379
9 770351 037000